بنية السرد في القصة القصيرة

سليمان فياض نموذجًا

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الشاهد، نبيل حمدى.
بنية السرد فى القصة القصيرة سليمان فياض نموذجًا /نبيل حمدى الشاهد .
– القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٦
٣٨٤ ص، ٢٤ سم
١– السرد الأدبى (أدب عربى)
٢– القصص العربية القصيرة – تاريخ ونقد
٣– سليمان بن فياض، سليمان بن فياض الإسكندرانى
أ – العنوان ٨١٠,٩٠٢٣

رقم الإيداع ٣٣٦٩/ ٢٠١٦
الترقيم الدولي : I.S.B.N - 978- 977- 92 - 0558 - 8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ **فاكس**: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084
www.Scc.gov.eg

بنية السرد

في

القصة القصيرة

سليمان فياض نموذجاً

د/ نبيل حمدى الشاهد



2016



إهداء

إلى المهمَّشين والمقموعين والمقهورين حتى

النخاع من أمثالي، سنمضي دومًا إلى المجد

دون صخب أو ضجيج، وسنترك خلفنا

رقعة قذرة في جبين الطغاة

لأن زماننا، لم يأتِ بعد

نبيل



الفهرس

مقدمة

لم ينل سليمان فياض(*) - موضوع الدراسة التطبيقية - حظه الكافى من البحث والدراسة، ولم يلق من الاهتمام والتقدير ما يناسب قدره كقاصٍّ كبير، بدأ فى تكوين عالمه القصصى المتفرِّد فى أوائل الستينيات، وهى الحقبة الزمنية المتميِّزة التى أخرجت لنا معظم الروائيين الكبار، فلقد نشأ أبناء هذا الجيل عقب جيل آخر كان قد سبق أن تربَّع على عرش الأدب وسلط عليه الضوء من كل اتجاه، وأصبح من العسير الالتفات إلى غيرهم، ولذلك فهذه الدراسة تحاول إلقاء الضوء على واحد من أبناء هذا الجيل الذى سعى لكى يثبّت لنفسه مكانًا بين هؤلاء العمالقة، وقد نجح سليمان فياض فى ترسيخ معالم عالمه القصصى بين هؤلاء الكبار، فهو تارة - كما فى مجموعة "عطشان يا صبايا" - يرسى دعائم البيت بالغوص فى أعماق القرية المصرية وتسجيل أدق تفاصيلها ورصد حياة من يعيشون فيها، مع الأخذ فى الاعتبار أن ذاته الثانية ككاتب أو على حد تعبير واين بوث - المؤلف الضمنى - تحاول بقوة تغيير بعض الأوضاع التى تئنُّ منها القرية المصرية، وهو فى نفس الوقت من الذين عاشوا الحلم العربى وثورته، وكذلك كان من الذين عاشوا انهيار هذا الحلم وتداعياته - كما فى مجموعة "أحزان حزيران" - كل تلك العوالم وغيرها رسمها سليمان فياض بلغة فنية عالية المستوى جيدة الصياغة، ولا أدلّ على امتلاكه للكثير من أسرار



هذه اللغة من أنه قد ألَّف العديد من الكتب التى تختصُّ بأمور اللغة، نحوها وصرفها وأساليبها.

لقد كشفت الرؤية النقدية لأعمال سليمان فياض عن رؤية خاصة للعالم، تنطلق من الاندماج حتى الامتزاج مع الواقع اليومى للفرد المسحوق فى عالم المدينة، الطامح إلى الخروج من أسر الطغيان. تلتقط عين راويه المدرَّبة تذوُّق المكان والإحساس به ورصد تفاصيله الدقيقة العاكسة لعمق الاتصال مع المكان والزمان فى نفسٍ تحاول ـ قدر المستطاع ـ التصالح مع الذات الناقدة، الرافضة، والغاضبة من كل السلبيات.

من الأساطير والطقوس والخرافات ومحن الأمة تنطلق رؤية سليمان فياض لكشف العالم الداخلى للإنسان والواقع، ولذلك فالدراسة تطمح لاستنطاق النص نفسه كمرحلة أولى يجزِّئ فيها الباحث النص للوصول إلى أصغر بنياته، ثم تأتى إعادة التركيب كمرحلة أخرى، تسعى الدراسة من خلالها للكشف عن القضايا التى مسَّها، وتأتى قضايا الحرية والعدالة الاجتماعية على رأس هذه القضايا بالإضافة إلى قضايا الفقر والمرأة والقهر السياسى والنضال الوطنى.

لقد عمل سليمان فياض منذ بداية وعيه ـ على تنفيذ مشروع أدبى واسع. يتكوَّن من ثلاثة محاور: **أولاً** الكتابة الإبداعية فى القصة القصيرة والرواية(**)، **وثانيًا**: التأليف اللغوى والفكرى، **وثالثًا**: إعادة كتابة التاريخ العلمى للعلماء العرب القدامى للناشئين، وقد ساعده على تحقيق مشروعه امتلاكه لرؤية الواقع والتاريخ والوجود البشرى، وهى رؤية محكومة بعناصر رؤية العالم



(المطلق، الطبيعة، الإنسان)، ولعل دراسة الكاتب للغة والتراث فى الأزهر الشريف، وتفاعله مع الواقع اليومى وهمومه، فضلاً عن دأبه فى الاطلاع على إنجازات الإبداع الإنسانى فى الآداب والفنون، لعل ذلك كله قد مكنه من تحقيق هذا المشروع.

وقد مزجت الدراسة بين الشكل والمضمون فى سياق واحد، وحاولت استكشاف بنية القص عند سليمان فياض، وذلك بالتعامل مع النص ومقاربته لحصر كل التقنيات السردية المختلفة، وأعتقد أن الدراسة بهذا الشكل ستلقى المزيد من الضوء على المنهج السردى "***Narratology***"، ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى عدم محاولة الدراسة الاقتراب من الإبهام والغموض الذى تتميز به كثير من الاتجاهات البنيوية، وعلى ذلك فالدراسة تطمح لأن تدرس الكاتب وتضعه تحت مختبر السرديات قاصدة بذلك استكشاف عالمه القصصى أولاً، وتطبيق معالم المنهج السردى، ثانيًا، والذى ما زالت أبحاثه تمثل ندرة واضحة فى المكتبة العربية وتعتمد فى أكثر أبحاثها على المترجم من المكتبة الغربية، وجهود المدارس النقدية فى المغرب العربى.

ويهدف البحث إلى محاولة استنطاق أسس رؤية سليمان فياض للعالم، وهى الرؤية النقدية التى ترى النص القصصى كلًّا متكاملاً لا يمكن تجزئته إلا على سبيل الافتراض النقدى، ولذلك فالبحث سيحاول دراسة هذه النصوص باعتبارها المرجعية الأولى فى الدراسة، وهو ما يجعلها دراسة نصية تبدأ من النص لتعود إليه، ولكنها لن تعدم لنفسها محاولة الخروج عن النص لاستنطاق ما يحمله من دلالة، وهى بهذا تنأى بنفسها عن السقوط فى شرك البنيوية التى

تبدأ من النص لتعود إليه، غافلة عن الظروف التى أدت إلى نشأة هذا النص أصلاً، وهى بهذا الشكل تحاول مساءلة الكاتب عن تفاعله مع قضايا عصره وهموم وطنه، وفى هذا إشارة ضمنية من الدراسة لعدم اتفاقها مع مقولة "بارت" الشهيرة بموت المؤلف، والتى قصد بها أصلاً اجتثاث الكاتب من تربته وتراثه ومشكلات مجتمعه.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى جدة(***)هذا الموضوع فى ساحة الدراسات الأدبية، لأن كاتبنا الذى ما زال يمارس الكتابة التى بدأها فى أواخر الخمسينيات لم يحظ بدراسة مستقلة تستكشف عالمه القصصى وتستوضح أسس الكتابة السردية لديه، غاية ما فى الأمر أنه قد كتبت حوله العديد من المقالات النقدية المتناثرة فى الجرائد والمجلات، وهى مقالات(**) جزئية تستدعى أعمالاً خاصة وظواهر بسيطة وتخفى أكثر مما تظهر.

وتشكل المجموعات القصصية الكاملة لسليمان فياض مادة بحث هذه الدراسة، وهذه الأعمال مجموعة فى ثلاثة مجلدات تضم بين دفتيها معظم نتاجه القصصى، بالإضافة إلى مجموعة قصصية أخرى صدرت بعد فترة من جمع أعماله القديمة.

وبعد فهذا جهد المقل فإن أحسنت ففضل من الله ونعمة، وإن كانت الأخرى فحسبى أجر المجتهد، ولقد قال الرسولﷺ "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"، وإعمالاً لهذه السنة الشريفة أتوجه بخالص شكرى وتقديرى للقمم الشوامخ الذين منّ الله عليّ بمقابلتهم، وأسعدنى الحظ بالجلوس معهم فأثروا فيّ كما أثروا فى جيل كامل: أ. د. **شفيع السيد** وأ. د. **السيد فضل** وأ. د.



محمـود الربيعـى وأ. د. أحمـد الـسعدنى وأ. د. عبـد الله التطـاوى وأ. د. نبيلـة إبراهيم وأ. د. سعد أبو الرضا وأ. د. مى يوسف خليـف، والمغفـور لهـما أ. د. محمد أبو الأنوار وأ. د. طه وادى. كما أتقدم بخالص شكرى وتقديرى للأستاذ **سليمان فياض** الذى أمدنى بعطفه وعلمه طوال فترة البحـث أشـكر فيـه كـرم أخلاقه وسعة صدره، على الرغم من كثرة أعبائه.

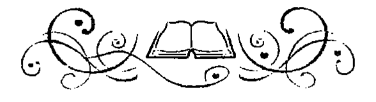
كما أتقدم بخالص شكرى وتقديرى لأسرتى الكريمة، والـدى العزيـز ووالدتى الحبيبة، أطال الله عمريهما. كما أشكر زوجتى الغالية التى شـاركت فى صنع هذا الكتاب وإخراجه، وكذلك أشكر أختيَّ الحبيبتين.

وكذلك أقدم شكرى لكل من السادة: أ. كمال على وأ. محمد رجـب، أ. ربيع عبد المنعم، ناصر ربيع الشاهد، أ. مصطفى الشاهد، أ. سعيد خضر، وإلى أحبتى الذين يرفرف القلب عليهم: د. عادل شعبان، أ. خالد أحمد، وأ. سلامة صالح، وأ. محمد اللاهونى، ود. أحمد شحاتة، ود. عمرو حامـد، وأ. شريـف الدسوقى وأ. حسين زعلول، وإلى السيد الفاضل **عبـد الله النـاصرى** صـاحب ومؤسس شبكة المحامين العرب.

وإلى كل من أسدى إلىّ بنـصيحة خالـصة أو قـدم لى يـد مـساعدة. كـما أخص بالشكر جميع أساتذتى وزملائى فى معهد "فيديمين" الأزهرى.

نبيل حمدى الشاهد

الفيوم فى ٢٠٠٥



الفصل الأول

(بنــاء الشخصية)

توطئة

الشخصية فى القصة عمودها المتين، وأساسها القويم، بها يُبنى الحدث ويعرف، ومنها يفهم الزمان ويُكشف، يُرى من وجودها المكان، وعلى أساسها تصطرع الأفكار والأيديولوجيات. هى كالهواء للإنسان وكالماء للأسماك، دونها يصبح السرد أجوف أو إلى المقال أقرب، ولذلك "كان التشخيص هو محور التجربة الروائية، وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هى أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم"(١).

ورغم كل المحاولات التى تمت لإقصاء الشخصية عن عرشها، وإعلان موتها، فإن أيًّا منها لم يستطع أن يسقطها "من على المنصَّة التى وضعها القرن التاسع عشر عليها، فالروائى الحقيقى هو ذلك الذى يخلق الشخصيات"(٢).

الشخصية فى القصة هى مرتكزها الأول وبؤرتها التى تتعلق بها كل المكونات الأخرى "إن شبكة العلاقات التى تخصُّ الشخصية الروائية تمتد كذلك إلى الأمكنة وإلى الأشياء"(٣).

لقد انطلقت - فى البداية - الرؤى الفكرية فى دراسة الشخصية من مفهوم يستمد وجوده من وجود الشخص الواقعى، ثم تعدل ذلك المفهوم "فالشخصية فى العالم الروائى، ليست وجودًا واقعيًّا بقدر ما هى مفهوم تخييلى تشير إليه التعبيرات المستعملة فى الرواية للدلالة على الشخص ذى الكينونة المحسوسة الفاعلة التى نعاينها كل يوم. هكذا تتجسَّد على الورق فتتخذ شكل



لغة وشكل دوال مرتبة منطقيًّا أو انزياحيًّا ينتج عنه انحراف عن القاعدة والمعيار فى اتجاه توليد الدلالة فى ذهن القارئ بعد فكّه شفرة العلامات الدالة، كما أن الشخصية هى مدلولات هذه العلامات فى تراصفها وتناسقها. هنا، ويمكن أن تكون العلامة حرفًا أو كلمة أو عبارة أو جملة، ثم إن الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة عليها العلامات، هى ما يحيل إلى مفهوم الشخصية لا الشخص، لأننا فى الوقت الذى نحاول فيه فهم حوارية اللغة التى تمتح من جميع لغات المجتمع من جميع مجالات الحياة المعرفية، نستحضر المفاهيم لا الأشخاص كما نستحضر الدلالة لا المرجع"(٤).

الثنائية النقدية فى دراسة الشخصية (إنسان ـ ورق) هى ما دفعتنى لدراسة الشخصية فى قسمين:

القسم الأول: البعد المادى للشخصية

ودرست فيه الأبعاد التى يستلهمها الكاتب ليحاكى بها الشخص الواقعى، فقد دفعت هذه الأبعاد التوجه النقدى لدراسة الشخصية من خلال وجودها الحياتى على الرغم من مغايرتها لهذا العالم الذى وإن استلهمت منه وجودها الشرعى فإنها لم تستطيع الدخول فيه لأنها ـ ببساطة ـ لم تخلق فيه/ له، و"لعلَّ أولى وسائل الإقناع بحيوية الشخصية الروائية وواقعيتها رسم الجانب المادى منها، أى إكسابها ثقلها من اللحم والدم، ومنحها لونا للسحنة، وشكلا معبرا للوجه، ولتحقيق هذا الحضور المادى، لا داعى للأوصاف الطويلة



الدقيقة، فالإيجاز من دلائل العبقرية، وحين يرسم الروائى شخصياته بهذا الشكل أو ذاك، فإنه يرمى إلى دلالات اجتماعية أو اقتصادية من وراء هذا الرسم"(٥).

إن المعنى فى دراسة البعد المادى هو دراسة تلك الملامح التى تمنح الشخصية وجودها الواقعى مع الاحتفاظ بكونها دالاً ورقيًّا ـ على حد تعبير رولان بارت ـ ليس إلا، وينبغى التأكيد على أنها وإن كانت ملامح ورسومات شكلية، فهى ذات دلالة على مضامين سياسية واجتماعية واقتصادية، بل وعلى رؤى فكرية، يعبر من خلالها الكاتب عن رؤيته للعالم، ولذلك اشتمل هذا القسم على أربعة فروع، هى:

١ ـ الاسم

٢ ـ الملابس

٣ـ الملامح الجسمية

٤ ـ المهنة

القسم الثانى : الدور الوظيفى للشخصية

وتوخيت فيه عدم الدخول فى التفصيلات والتفريعات التى أقامها الكثير من النقاد حول الشخصيات المحورية والثانوية والمسطحة والنامية والسلبية والإيجابية والفردية والنموذجية وغير ذلك، وذلك لأن "كل هذه



الأوصاف والمعايير نسبية إلى حد كبير، ولذا تختلف فيها وجهات النظر، وفى رأينا أن الدراسة النقدية فى مثل هذه الحالة ينبغى ألا تتحول إلى قوالب جامدة، نتيجة توجه الاهتمام فيها إلى تصنيف الشخصيات، ووضعها فى قالب من تلك القوالب، وأجدى من ذلك للدرس النقدى تحليل طبيعة الشخصية من خلال الدور الذى تقوم به فى السياق الروائى، ومحاولة استكشاف العوامل الكامنة وراء هذا الدور"(٦) وقد جاء هذا القسم فى أربعة فروع، هى:

١ ـ الدور الوظيفى للطاغية.

٢ ـ الدور الوظيفى للمقهور.

٣ ـ الدور الوظيفى للمرأة.

٤ ـ الدور الوظيفى للفدائى.

ثم اختتمت هذا الفصل بدراسة (**قضية الموت**) باعتبارها إحدى الأدوات الفنية التى ينهى بها الراوى القصة مثلما ينهى بها حياة الشخصية.



القسم الأول

البعد المادى للشخصية

أولاً : الاسم بين الاستراتيجية والاعتباطية

الاسم هو المدخل الشرعى والعتبة الأولى التى يلج منها القارئ لعالم الشخصية ويعده الدكتور/ طه وادى من الوسائل الفنية التى يستطيع بها الكاتب خلق شخصية حية ومقنعة فنيًا، "فالشخص غير المعروف فى اللغة والواقع نكرة، مجهول الملامح ولكن الاسم يجعل الشخص علمًا كما يقول النحاة"(٧)، ويؤكد آلان روب جرييه على وجود اسم للشخصية قائلاً: "فالشخصية يجب أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن اللقب واسم الأسرة"(٨).

وللاسم فى حياة الشخصية ـ كما فى حياة الشخص ـ دلالات كثيرة، لأنه ـ أى الاسم ـ "هو أول وسيلة يدخل بها الشخص إلى أى مجتمع فى تعاملاته الرسمية وغير الرسمية"(٩)، وكثيرًا ما يعمد الكتاب إلى إعطاء شخصياتهم أسماء لها دلالتها لأن "الأسماء لا تكون بلا دلالة، فهى دائمًا تعنى شيئًا ما حتى لو كان المعنى السطحى العادى، ويفضل الكتاب العاديون الأسماء العادية ذات الدلالات المناسبة"(١٠)، بل إن لاختراع الأسماء والبوح بها لذة(*) ترتبط بالمقدس(**).



وترى الدكتورة سامية الساعاتى أن للأسماء دلالات اجتماعية مهمة، لأن التسمية ـ عمومًا ـ لها منطق "وهى تعبر بصورة مختزلة ومركزة عن القيم الشائعة فى ثقافة المجتمع"(١١). كما أن الأسماء تعد "مؤشرًا لتاريخ الأمة والمسهمين فى أهم أحداثها ومنجزاتها، فللأسماء ارتباط بالبناء الاجتماعى العام وفروعه أى البناء الأسرى والبناء الاقتصادى والبناء السياسى"(١٢).

وينبغى التأكيد على أن الاسم، أيا كان، هو فى أصله اللغوى علامة، يخضع طبقًا لمبادئ علم اللغة العام لكونه دالاً لمدلول، ولا توجد بينهما علاقة ضرورية لأن العلامة فى أصلها اللغوى اعتباطية (عرفية)، على الرغم من وجود بعض الحالات الاستثنائية التى توجد فيها علاقة مباشرة بين الدوال والمدلولات، ولذلك فإن تسمية الشخص أو الشخصية فى أصله اعتباطى، ولذلك قيل إن الأسماء لا تعلَّل إلا أن عملية الخلق الفنى ـ بوصفها رسالة ذات شفرات من قبل الكاتب، يحاول القارئ تحليلها وفكها ـ تسعى دائمًا إلى الاختيار والانتقاء المقصود، ولذلك تعد عملية تسمية الشخصية جزءًا مهمًّا من خلقها الذى ينطوى دائمًا على اعتبارات جمة.

وسليمان فياض من الكتاب الذين يهتمون بدلالات التسمية، والتى تتعدَّد استخداماتها ووظائفها، **وستحاول الدراسة تتبعها فى العرض الآتى:**

١ ـ التصريح بالاسم:

يعمد سارد قصص سليمان فياض للتصريح باسم الشخصية وذلك عن طريق، إجراء حوار بين شخصيتين.



ففى قصة **(الهجانة)** يبدأ الراوى فى ذكر المشهد الأول للقاء طه بالهجانة، وهو المشهد الذى يسخر فيه طه من كبير الهجانة، حيث يناديه بالاسم الذى شاع عنهم فى مصر، فيضطر كبير الهجانة للتصريح باسمه، "فى حارة من حارات الصيادين رأى طه الكهل كبير الهجانة عالى الرأس فوق جمله، فصاح به ضاحكًا من فوق سطح بيته:

ـ انتَ يا مرجان.

رفع كبير الهجانة رأسه، إليه، وقال:

ـ اسمى بكير، مش مرجان.

فضحك طه وقال:

ـ ما تفرقش، اسمك هنا فى البلد دى مرجان."(١٣)

ويستمر الحوار إلى أن يتوجه كبير الهجانة بسؤاله عن اسمه، فيجيب طه ليخبرنا باسمه ووضعه الذى نجهله، راق الموقف لكبير الهجانة فضحك، وأعاد بندقيته إلى جرابها بجانب

السرج وقال لطه:

ـ "انتَ، اسمك إيه؟

فقال طه:

ـ محسوبك طه. عم من أعمام عبد المعطى، تعرف عبد المعطى يا مرجان"(١٤).



ويدفع غياب الاسم الحوار للبدء، فهو نقطة بداية الحوار للتعارف بين الشخصيتين، وقال لها متولى:

ـ "انت اسمك إيه يا أمورة؟"

ورفعت حنان عينيها إليه، وقالت فى حذر، بصوت خافت:

ـ حنان.

وأمسك هو بيدها فى رفق، وهو ينظر إلى عينيها، وقال بدقة:

ـ سامع يا حمودة. عمرك شفت اسم حنان. عجيبة"(١٥).

ويفتعل الراوى ـ فى كثير من الأحيان ـ إقامة حوار بين الشخصيات ليخبرنا باسم البطل، وذلك كما فى قصة **"أوراق الخريف"**. حيث تصرح الشخصية الثانوية باسمها كى تجبر البطل على إعلان اسمه، "وبدآ يتعارفان، قال له الشاب الثقيل الظل:

ـ اسمى أحمد، وأنت؟

ـ فتحى.

تضاحك أحمد، وهو يقول:

ـ عاشت الأسماء"(١٦).

يوضح الحوار السابق رغبة الراوى فى الكشف عن اسم بطله، وذلك بأن يصرح أحمد ـ الشخصية الثانوية ـ بذكر اسمه كى يجبر البطل/ فتحى على التصريح باسمه.

وقد يرغب الراوى الشاهد هو وعائلته فى التعرف على الوافد الغريب عليهم، فيصرح باسم البطلة الذى يحتل عنوان القصة، بوصفها الشخصية



النامية التى سيتابع القارئ وضعها من هذه البداية " سألناها عن اسمها وأين كانت تعمل من قبل فعرفت منها أن اسمها زينب"[١٧].

٢ ـ تصنيف الأسماء:

من المتابعة النصية للعديد من أسماء الشخصيات فى قصص سليمان فياض، لاحظ الباحث أن النصوص القصصية تحفل بالعديد من الأسماء المرتبطة بدلالات خاصة، وستسعى الدراسة إلى تصنيفها والوقوف أمامها لأن "علينا أن نتريث عند استراتيجيات التسمية بوصفها واحدة من أدوات تحقيق المنظور وصياغة الرؤية فيه".[١٨]

أولاً ـ الأسماء الدينية، وتنقسم إلى:

١ـ أسماء تعنى "أن الشخص عبد للخالق وخادم له"[١٩]أو تتركب من شقين أحدهما (عبد)، يضاف إلى شق آخر هو لفظ من ألفاظ الجلالة أو صفة من صفاته، ويصطلح علماء النحو على هذا التركيب بـ"العلم المركب تركيبًا إضافيًّا".

وقد شاعت هذه الأسماء فى قصص سليمان فياض، ففى قصة **(حلقة ذكر)** يفتتح السارد القصة بتعريف أبطاله "فى حجرة واحدة كانوا يقيمون معًا، عبد الوهاب، عبد العزيز، عبد الرازق، لم تكن مصادفة أن تبدأ أسماؤهم جميعًا بكلمة عبد وتضاف إلى ما يدل على ذات الله وصفة من صفاته، فمثل هذه الأسماء كان شائعًا فى حى الحسينية بين طلاب المعهد الدينى الذين قدم معظمهم من الريف"[٢٠]. يوضح الراوى ـ صاحب الحصافة اللغوية ـ أن كل أسماء الشخصيات منشؤها دينى، وهذا الأمر ليس من قبيل المصادفة، فهم طلاب أزهر أولاً، وقادمون من الريف الذى تنتشر فيه هذه الأسماء ثانيًا، وقد



تواترت هذه الأسماء فى العديد من القصص، مثل شخصية "عبد الصمد" فى قصة (**الشرنقة**) وغيرها.

وترتبط هذه الأسماء كما أوضحت الدكتورة سامية الساعاتى "بقيم الناس واعتقاداتهم، لذلك نرى أن من الأسماء الكثيرة الشيوع والمفضلة جدًّا عند الريفيين الذين يتبرَّكون بها تلك الأسماء التى تعنى أن الشخص عبد للخالق وخادم له مثل عبد الله وعبد المجيد وعبد الرحيم".[٢١]

٢ ـ **أسماء الرسل وأشهرها محمد ﷺ**، والذى ورد مسبوقًا بلقب دينى يوحى بشىء من التقدير (الحاج) وذلك فى قصة (**امرأة وحيدة**)، وفى تسمية الشخصية باسم النبى ﷺ، مسبوقًا بهذا اللقب دلالة عكسية على سلوك الشخصية التى لم تأخذ من اسمها أو لقبها الدلالة المعروفة بجمع كل الخصال الحميدة، فقد كان (الحاج محمد) نموذجًا سيئًا للإنسان الطاغى.

كما ورد اسم محمد مزدوجًا باسم إبراهيم مع بطل قصة (**العودة إلى البيت**)، وهو الاسم الذى ظل الراوى يردِّده مع كل حركة قصصية تتعلق بالبطل محمد بن إبراهيم.

وبعامة فإن للأسماء الدينية ـ بأسمائها المختلفة (أسماء الأنبياء، آل البيت، صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم، أولياء الله الصالحين) ـ الغلبة فى معجم سليمان فياض الخاص بأسماء شخصياته، وتدل كثرة استخدام هذه الأسماء على تأثر الكاتب بأسماء أهل الريف، وهى الأسماء التى يلجئون إليها كتعبير عن تدينهم الفطرى، علاوة على تأثره بأسماء الطلاب الذين صحبهم فى أثناء فترة الدراسة التى قضاها فى رحاب المعاهد الدينية الأزهرية.



ثانيًا ـ الأسماء الريفية:

وهى أسماء "مألوفة وشائعة فى الثقافة الريفية الفرعية المصرية"(٢٢)، وترتبط فى كثير من الأحيان بعادات الريف المصرى فى تأكيد بعض القيم، مثل "الاعتزاز بتسمية الوليد باسم الجد أو الجدة كمظهر من مظاهر قيمة احترام الوالدين، وهى إحدى القيم البارزة المميزة لثقافة الريفيين عندنا"(٢٣). يوضح هذه القيمة راوى قصة (**بلهنية**) الذى أظهر الحاج إبراهيم وهو يسمى ابنته على اسم أمها إعزازًا لها "وأنجبت له نفيسة همامًا ورشادًا، ثم نفيسة، أصر الحاج إبراهيم على تسميتها باسم نفيسة مثل أمها، واعتاد حين ينادى إحداهما يقول: نفيسة فتفهم أم نفيسة أنها المقصودة، وأن يقول: يا بت يا نفيسة، فتفهم البنت نفيسة أنها المقصودة وليس أمها".(٢٤)

وقد يجد الراوى ـ الحصيف لغويًا ـ فى اسم بعض الشخصيات الريفية دلالة لغوية، فيحاول ربطها ببعض السمات الخاصة فى الشخصية، وذلك مثل ربطه بين اسم "جندية" فى قصة (**عنزة خالتى جندية**)، وتلك الصفة الخاصة فى العساكر النظاميين، يقول الجندى النظامى: "العسكرى جندى، ولم أسمع من قبل أن هناك امرأة جندية.

نظرت جندية إليه ثم إلى حافظ قائلة:

ـ ماذا يقول ابن الناس؟

ـ أقصد لماذا أسموك جندية".(٢٥)



ولعل ما دفع الجندى النظامى لتبنى هذا الربط اللغوى/ الاجتماعى، هو ما رآه من صفات قوية وعسكرية تظهر فى صلابة هذه المرأة.

وقد يربط الراوى اسم الشخصية الريفية بصنعتها التى تؤثر كثيرًا فى تسميته، على الرغم من أن الاسم يسبق الصفة التى تلتصق بالشخص، إلا أن الراوى يربط بين الأمرين اعتمادًا على مقولة "أن لكل شخص من اسمه نصيبًا". يقول الراوى عن عم وهبة الطحان: "كان عم وهبة يعمل طحانًا يفرغ الحبوب فى قادوس ماكينة الطحين، ويأخذ كل يوم وهبة من القروش بلا عدد"(٢٦)، فالوهبة التى يأخذها عم وهبة توازى اسمه، وهو وهبة الطحان لأن صنعته فى ماكينة الطحين.

ثالثًا- أسماء موقفية:

وهى الأسماء التى ترتبط "بمواقف معينة وظروف خاصة مر بها هؤلاء الذين يقومون بالتسمية"(٢٧)، ويرى أوسبنسكى أن "استعمال الأسماء للتعبير عن المواقف هو صفة مميزة للكتابة الصحفية"(٢٨)، ولذلك بنى تحليله على تغير اسم نابليون فى الصحف على أساس المواقف العسكرية التى كان يمر بها نابليون فى أثناء حروبه المتعددة، ولهذه الأسماء "شحنة قيمية"(٢٩)، **ولذلك فهى تنقسم إلى:**

أـ التسمية بالفأل

حيث يسمى الشخص "بأول اسم يسمعه (المسمَّى) بعد ولادة ابنه"(٣٠)، وذلك اعتقادًا منه بأن الاسم سيجعله يعيش، لأنه وحده القادر على درء

الحسد، وقد رصد سليمان فياض هذا النوع من الأسماء فى قصة **(الغريب)**/ البطل الذى يحمل هذا الاسم، والذى ما سمى بهذا الاسم إلا لأن أباه تذكَّر ما قاله الواعظ قبل ساعة: "ابن آدم فى الدنيا غريب مسافر"، وراح يردِّد فى نفسه: "غريب. نعم. غريب"، ثم قل لتوِّه:

ـ فلنسمِّه الغريب.

ـ الغريب.

ـ نعم.

قالت القابلة بدهشة:

ـ لم هذا الاسم؟

ـ هذا هو اسمه من الآن. كلنا غريب يا امرأة".(٣١)

لقد وقع اختيار هذا الاسم فى نفس الأم موقع الرضا، لأنه يحمل بجوار التسمية تعويذة السحر القادرة على دفع الأذى عن وليدها الذى مات إخوته من قبل واحدًا إثر واحد"، وكانت أمه تفكر أن كل أبنائها قد ماتوا، ولما يبلغوا عامهم الخامس، وتذكرت أنها قد ولدت الثانى ويداها تقطفان حشائش للأرنب، وقالت فجأة:

ـ سيعيش الغريب.

ـ نعم سيعيش يا امرأة. لهذا سميته بهذا الاسم.



ابتسمت أم الغريب ابتسامة لم يرهـا أحـد، وفكـرت أن اسـم الغريـب أفضل من اسم الشحات"(٣٢).

ب ـ أسماء مرتبطة بحدث

ومثاله تسمية "الغريب" ـ وهو من الأسماء الأثيرة لدى سليمان فياض ـ في قصة (**جناح استقبال النساء**)، فما كان لهذا الطفل أن يسمى بهذا الاسم لولا الحدث المرتبط بموقف ولادته، فالأم التي تقرر بعد ولادة سهلة تـرك وليـدها لإدارة المستشفى وذلك لكثرة أولادها، علاوة على هجران زوجهـا لهـا. تـترك وليدها وهي تقول: "زوجي؟ هه، لقد هـرب، تزوجنـي وعـاش عالـة عـلى، أرهقني بالعمل في البيوت، وبالأبناء، وحين وقفت في وجهه محتجـة، عـاقبني بالهرب، تاركًا أبناءه لي. النذل.

ـ غريبة.

قالها حسن ثم أضاف بحنان، وهو يمسك ببطاقة زيارتها.

ـ ماذا ستسمينه؟

ـ لا أعرف. سموه أنتم.

فقالت الحكيمة:

ـ طيب. سأسميه أنا، فلنسمه: غريب، ما رأيك في هذا الاسم يا دكتور؟

ضحكت الممرضات بجوار الباب من الاسـم: غريـب، وكـان حـسن يقول:



ـ اسم مناسب لحالته. لكن ما اسم أبيه"(٣٣) لقد سمى الطفل باعتبار آخر لفظ قيل قبل التسمية "غريب"، ولكن هذا لا ينفى أن اسمه كما علل الطبيب مناسب لحالته المرتبطة بحدث خاص جدًّا.

٣ ـ أسماء تنطوى على حكم قيمى

وذلك انطلاقًا من عاهة تلازم الشخصية، مثل تسمية "على الأعرج" فى قصة (**الأعرج**) "زمان يا فوكس. كنت عم على. أتفهم معنى عم على؟ لكن الآن يا فوكس أصبحت الأعرج. الأعرج يا فوكس"(٣٤) إن تغيير الاسم يعكس حالة من التغير القيمى الذى أصاب مجتمع القرية فأصبح ينظر بدونية إلى الأعرج، الذى لازمته الصفة المرضية منذ زمن طويل، فى البداية كان أعرج ولكن "معظم أولاد البلدة كانوا يحبونه وكانوا يتصايحون فرحًا عندما يرونه: عم على: جئت يا عم على؟ قل لنا حكاية يا عم على".(٣٥)

مع تغير قيم القرية تغير اسم "عم على" الذى كان يسبق بلقب فيه تبجيل ـ ولذلك كرره السارد أكثر من مرة ـ إلى تلقيبه بصفة مرضية لا دخل له فيها، ولذلك ترى الدكتورة سامية الساعاتى أن للأسماء ارتباطًا بالطبقة الاجتماعية من خلال ما يمكن أن نطلق عليه القيم الطبقية "أى القيم التى تميز الطبقات المختلفة فى المجتمع"(٣٦)، وقد يكون حكم القيمة ملتصقًا بالاسم الدال على صفة ملازمة للإنسان، يراها الآخرون من حوله من دون أن يشعر هو بها، وذلك كما فى تسمية "عباس" فى قصة (**كل الملوك يموتون**)، فالراوى الذى يمهد لدخول عباس إلى مسرح الأحداث، يرصد بعض ملامحه، مضفيًا عليها الصفات المصاحبة له "لم يضحك الرجل حين قال ذلك، كان عابسًا، بدا



عليه أنه موتور من هزائم عديدة سابقة، فهو لا يذكر أن هذه السحنة العابسة جلست أمامه"(٣٧). يركز الراوى على وسم سحنة عباس العابسة وتوتُّره الدائم، ثم يعود بعد ست عشرة صفحة من هذا اللقاء ليخبرنا - عبر مناجاة البرى لنفسه - عن هذا الشخص للمرة الثانية "أنت لا تعلم أيها الرجل العابس، الذى لم يبح باسمه، ما حدث لى"(٣٨)، وهكذا يستمر غموض الاسم ملاصقًا للشخصية إلى أن يفتعل الراوى بعد تسع عشرة صفحة. حوار آخر يكشف من خلاله عن اسم هذا الرجل.

"- نتعرف.

- لا حتى أهزمك.

قال البرى مستدرجًا:

- إذن، سأسميك البرى رقم ٢. البرى الثانى.

- لا. لى اسمى الخاص.

كاد البرى أن يقول له، إنه يسميه باسمه هو، لأنه يقدِّره كلاعب، ولم يجد أمهر منه مع الرقعة فى المدينة، بعده طبعًا، لكن الرجل العابس، قال:

- عباس.

وضحك البرى وصلاح وهلال معًا، واغتاظ الرجل العابس، وقال:

- لم تضحكون؟ ليس فى اسمى ما يضحك، لديكم عباس العقاد مثلاً.

قال البرى:



ـ لا تغضب، سأصارحك فلا تغضب أيضًا لصراحتى، فقد كنَّا نسميك الرجل العابس وعابس صيغة المبالغة منها عباس لو تعلم"(٣٩). لقد عمد الراوى من خلال عدم ذكر اسم الشخصية فى البداية، مع وصفها بصفة ملاصقة لها (العبوس) إلى تقديم "تأويل إضافى لوجودها، ويتخذ التأويل شكل الحكايات فى معظم الأحيان أو يكون تطويرًا للملفوظات حكائية لصيقة بدلالة ذلك الاسم"(٤٠).



غياب الاسم

فى الوقت الذى تقوم فيه الشخصيات أو الراوى بالتصريح باسم البطل أو غيره من الشخصيات، بل ويتخذ هذا التصريح - إضافة إلى دلالة الاسم - مادة حكائية داخل الإطار السردى. إلا أن ظاهرة غياب/ تغييب الاسم تظل على النقيض ظاهرة مميزة لكثير من القصص، وقد ربط جان إيف تادييه بين غياب اسم البطل وبين نوع معين من الروايات، حيث "عرفت رواية المغامرات والميلودراما وعلى امتداد الزمن البطل الذى ينتقل باسم مزيف أو البطل الذى لا اسم له"[٤١]، وقد عد غياب الاسم أو إبداله برقم أو بحرف - كما فعل "كافكا" فى روايتيه (المحاكمة - القصر) - ثورة كبيرة فى رسم الشخصية المميزة لما أطلق عليه فيما بعد "الرواية الجديدة"، وفى القصة القصيرة يرى الدكتور/ عبد الرحيم الكردى "أن كاتب القصة القصيرة لا يهتم كثيرًا بتسمية الشخصيات"[٤٢].

وأعتقد أن غياب الاسم فى القصة القصيرة يرتبط ارتباطًا وثيقًا بنوع الفن نفسه، وذلك لأن كاتب القصة القصيرة لا يريد لشخصياته الخلود الدائم مثل الشخصيات الروائية التى ما زالت الجماهير تذكر على مر الأجيال أبطالها العظام أمثال (فاوست، دون كيشوت، دون جوان، هاملت، إيما، يوليسس)، ولذلك فإنك لو سألت أحدًا عن شخصيات كاتب كبير مثل نجيب محفوظ لأجابك بأنه يعرف (السيد أحمد عبد الجواد، زهرة، محجوب عبد الدايم، حميدة. إلخ)، فى حين أنه لا يتذكر شخصيات قصصه القصيرة.



إن شخصيات القصة القصيرة لا تحمل إلا شحنة شديدة الحمولة، ترغب من خلالها فى إثارة عقل المتلقى لفترة وجيزة تناسب فى مدتها وقت القراءة الذى لا يزيد عن عدة ساعات على أقصى تقدير ممكن، ولذلك فإذا كان الحال هو عرض موقف فى حياة شخصية أو بث شكوى أو توصيل مضمون اجتماعى، أو غير ذلك مما تودُّ القصة القصيرة طرحه، فإن تحديد اسم الشخصية ليس بالأمر الضرورى، وبخاصة أن كاتب القصة القصيرة لا يتناول فى معظم الأحيان سوى عدد قليل من الشخصيات وفى عدد قليل من الصفحات، ولذلك يعمد القاص إلى عدم تشتيت عقل قارئه كما فى الرواية التى يفرض فيها اسم البطل نفسه حتى يمكن للقارئ ملاحقته ومتابعته فى الكم الهائل من الأوراق المكتوبة.

وفى قصص سليمان فياض تقف الظاهرة بوضوح ـ لا يمكن معه الإحصاء ـ ولذلك أكتفى فى العرض الآتى بعرض النماذج اللافتة، **والتى يمكن تصنيفها إلى:**

١ـ **قصص لا ترد فيها الأسماء مطلقًا**، حيث يعمد الراوى الغائب إلى عدم ذكر أى أسماء أو ألقاب لكل شخصيات وأبطال قصصه ويظهر ذلك فى قصص (**العودة، المسلسل، ذات العيون العسلية**).

٢- **قصص لا ترد فيها الأسماء مطلقًا، مع ذكر بعض الألقاب للشخصيات:**

فهذه القصص تخلو من ذكر أسماء للشخصيات فى مقابل نعت بعضها بألقاب تتحرك بها كبديل عن غياب الاسم، ويمكن تصنيف هذه الألقاب إلى:

أـ **ألقاب مهنيـة**: مثـل (الأسـتاذ الجـامعى، المعيـد، البقـال، صـبى البقال، فى قـصة (**زهـرة البنفـسج**). الولـد المكـوجى، صـاحب المحل، خايب المدارس فى قصة (**عود كبريت**).

ب ـ **ألقاب وصفية: وهى الألقاب التى تركز عـلى صـفة أصـيلة فى الشخصية، وذلك كما فى وصف بطلة قصتى (الذئبة، جاكيت من الفرو الرخيص) بكونها ذئبة.**

٣ ـ قصص يذكر فيها اسم البطل فقط فى مقابـل الغيـاب التـام لأسـماء الشخصيات الأخرى:

وذلـك كـما فى قـصة (**زينـب**) التـى ذكـر فيهـا اسـمها دون بـاقى الشخصيات، وكما فى قصة (**أطلال على رصيف مقهى**) التـى ذكـر فيهـا اسـم (وجيهة) دون ذكر أية أسماء لباقى الشخصيات، وكما فى قصة (**اللوحـة**) التـى ذكر فيها اسم بطلها (محمود المنيسى) فقط، وكما فى قصة الضباب التى ذكر فيها اسم (وديع)/ البطل فقط، وكما فى قصة (**الشيطان**) التى ذكر فيها اسم البطـل (حسن) فقط، وكما فى قـصة (**أحـزان حزيـران**) التـى ذكـر فيهـا اسـم البطـل (عربى) فقط.

٤ـ قصص يختفى فيها اسم البطل مع ذكر أسماء أو ألقاب لشخصيات أخرى:

وذلك كما فى قصص (**التهمة، ليلة أرق فى حياته، الطائف مدينـة جميلـة، الحنـين والجبـل، وفـاة عامـل مطبعـة، الغـضب، الجفـاف، الغـضب، الذبابة البشرية**).



ثانيًا: الملابس

يتحدَّد واقع الشخصية المادى فى أكثر الأحيان من خلال تقريب صورتها اللسانية، كما فى النقد الحديث الذى ينظر إليها باعتبارها شخصية من ورق، إلى واقع الشخص الذى يسير بيننا فى الشوارع، وذلك الذى يكتسى لحمًا ودمًا ويحيا معنا فى حياتنا الواقعية.

والكاتب دائمًا ما يحاول من خلال إكساب الشخصية لبعدها المادى تقريب صورتها إلى واقعنا المعيش، وغالبًا ما يعمد الكاتب من أجل محاكاة الشخص الواقعى فى رسم شخصياته الورقية أن يجعلها تكتسى بملابس ويصف ملامحها الجسدية التى دائمًا ما تكون ذات دلالة فى بناء الشخصية وفى تفسير وضعيتها الاجتماعية والطبقية والسياسية والاقتصادية.

ولملابس الشخصية دور فعال فى إكساب الشخصية بعدها المادى، ولذلك يرى بعض النقاد أن لملابس الشخصية دورًا مهمًّا فى فهم أبعادها الأخرى "فالملابس من بين الأشياء الدالة على نفسية الشخصية وواقعها الاجتماعى ودرجة ميولها إلى التأنُّق والمساهمة فى مجرى الموضة"(٢٢)، وبعامة فإن وصف الملابس يعد عنصرًا رئيسًا فى تحديد ملامح الشخصية، لأنه ـ وإن كان عنصرًا شكليًّا ـ إلا أنه يأخذ أبعادًا دلالية لها حضورها فى الكشف عن أبعاد عديدة للشخصية.

وقد فرضت العديد من النصوص نفسها لإثارة هذه الظاهرة، وذلك لأن شخصيات سليمان فياض تكتسى ملابسها فى مقاطع وصفية تطول أو تقصر ليود الراوى من خلالها فى تنبيه عقل القارئ لدلالات خاصة.



تهتم المرأة بالملابس ونوعها ولونها وطريقة ارتدائها عن الرجل بشكل كبير، وذلك لأنها ترى فى الملابس عنصرًا فاعلاً فى إظهار أنوثتها والتعبير عن مفاتنها، وقد رصد الراوى الشاهد فى قصة **(جاكيت من الفرو الرخيص)** ملابس المرأة/ الذئبة التى ذهب لزيارتها ففوجئ بها "ممددة على السرير بطولها فى قميص بمبى اللون من الستان الحريرى الناعم، لا شىء تحته على الإطلاق"(٤٤). يرى الراوى المرأة فى وضع التذؤب، مرتدية ملابس تستحوذ على النظر، يرصدها من خلال اللون (بنى) ونوع القماش (ستان حريرى) والملمس (ناعم) والرؤية التى لا ترى تحت القميص أى شىء. يفاجأ الراوى بهذه الملابس المغرية، فيفهم أن لهذه المرأة غرضًا فى اشتهائه واختباره لحساب زوجته.

وفى قصة **(الذئبة)** يتابع الراوى نفسه رصد ملابس المرأة نفسها، وهى الملابس التى لم تتغير بحال عن القصة السابقة، يراها وهو يؤكِّد على نوع الملابس السابق ذكرها، فى إشارة لكونها لافتة "فى قميص نوم من الحرير البمبى"(٤٥). لا يختلف الأمر فى القصتين سوى فى كون الراوى منفردًا معها فى المرة الأولى، ومجتمعًا معها وهى فى حضور العديد من الرجال والنساء فى المرة الثانية، ولذلك تؤكد المرأة/ الذئبة فى المرة الثانية على الاعتذار لضيوفها عن ارتدائها لهذه الملابس غير الملائمة لحضور هذا الجمع، "أعذرونى لم أجد وقتًا لتغيير ثيابى"(٤٦)

وتدل ألوان الملابس على الوضع الطبقى لمرتديها، وذلك كما فى وصف الراوى لملابس المرأة الفقيرة التى تركت وليدها ـ الغريب ـ فى جناح استقبال

النساء، لعجزها عن تربيته مع باقى إخوته. يصفها الراوى بأنها "ذات الملابس السوداء"[٤٧]، ومن المعروف أن اللون الأسود بجانب دلالته السوداوية على الحزن والقتامة، يعد اللون الغالب على ملابس النساء الفقيرات فى القرى والمدن المصرية، كما تشاهده الأعين، ولذلك فراوى قصة (**وبعدنا الطوفان**) لا يرى سميحة "سوى فى ثوبها الأسود"[٤٨]، ولا يرى الراوى سكينة فى قصة (**عندما يلد الرجال**) سوى فى "فستانها الأسود"[٤٩]، ولا يرى نبوية إلا وقد "غطت ساقيها بثوبها الأسود حتى القدمين"[٥٠]، ولا تخرج جندية وهى فى طريقها لميت غمر إلا "وهى ترتدى ثوبها الأسود"[٥١]، ويحدق الأعرج فى صباح فيرى "وجهها سمينًا، فاتنًا، وصدرها نافرًا تحت ثوبها الأسود"[٥٢]، وتتجمع نساء قصة (**النداهة**) ليسمعن حكايات النداهة فى "الضوء الرمادى، بملابسهن السوداء"[٥٣]، وقد اختار الراوى فى قصة (**عود كبريت**) اللون الأسود، لونًا لملابس المرأة التى وضعت المذبوح على فخذها حتى فارق حياته "وضعته على فخذها، على ثوبها الأسود، أخذت تحاول إيقاف سرسوب الدم"[٥٤].

وتعد الأحذية من الملابس الدالة على وضع الشخصية الطبقى، يذكره الراوى وهو يتذكر حبه الأول/ وجيهة وقد حضرت إليه "وفى قدميها شبشب رخيص"[٥٥]. يدل على ظروفها المادية السيئة فى هذا الوقت من العمر، ويلعب الحذاء وظيفة المساعد فى تثبيت صورة الشخصية فى ذهن الراوى، وبخاصة إذا كانت الصورة المحفورة للشخصية ممتدَّة فى الزمن الماضى، فالراوى فى قصة (**عندما يلد الرجال**) لا يحدِّد صورة سكينة إلا من خلال "فستانها الأسود. كان



فستانًا بالغ البساطة، وكانت تلبس شبشبًا أسود فى قلبه شريط أحمر، أعرفه جيدًا على بعد ميل"[٥٦]. يرى الراوى الشبشب الأسود ذا الشريط الأحمر الذى يتوسَّطه على بعد ميل فيعرف صاحبته/ سكينة، يعرفها به أو يعرفه بها كعلامة مكمِّلة لفستانها الأسود المميز.

وقد تحلم الشخصية بأحلام وردية أو كابوسية، فتلبس فى الحالتين حلمها بالملابس الملائمة لنوع الحلم المرئى، وذلك كما فى حلم حنان التى "تتصوَّر فارس أحلامها فى صورة بعيدة عن أبيها فتكسوه بدلة مكوية وقميصًا حريريًّا أبيض، ولكنها كانت تجد خيالها ينكمش أبدًا فتتحوَّل البدلة إلى عفريتة"[٥٧]. إن الفرق بين (القميص الحريرى الأبيض) و(العفريتة) هو فرق بين واقع جميل تتمنى حنان معايشته وواقع كابوسى يجثم على أنفاسها وقت الحلم.

وللملابس أهمية تصل فى درجتها لأن يستغنى الراوى عن ذكر اسم الشخصية مكتفيًا بوصفها بالملابس المميزة لها. لتتحوَّل الملابس بذلك إلى أداة تعريف أو علم يكفى ذكره عن ذكر الاسم نفسه. يحدث ذلك فى قصة (**العربة الرمادية اللون**)، وذلك عندما يستعيض الراوى عن ذكر اسم الرجل الذى يتربَّص بالبطل بوصفه بملابسه فقط "على مبعدة قريبة، رآهما فجأة متربصين به، يرتديان جلبابين أبيضين. يكشف اللون عن وجودهما فى ضوء الليل المعتم"[٥٨]. يكتفى الراوى بذكر ملابس الرجلين، ثم يستمر على طول القصة بوصف وتتبع ونقل حوار أحدهما واصفًا إياه بـ"الرجل ذو الجلباب الأبيض"، فالجلباب ولونه هما فقط أداة التعريف بهذه الشخصية.



ولكى يثبِّت الراوى صورة الشخصية فى ذهن القارئ فإنه قد يعمد إلى تحديد صورة ملابسية ـ إن صح التعبير ـ لشخصيته وتساعد هذه الصورة فى الحفاظ على تجسيم الشخصية التى تتحدد صورتها فى الغالب بعمل ربط سببى بين ملبس معين وإحدى الشخصيات، وذلك كما فى صورة الحاج إبراهيم بلهنية الذى لا تفارق العمامة رأسه "والعمامة ما تزال مكبوسة على رأسه"(٥٩)، وقد عبر الراوى بلفظ (مكبوسة) كدليل على ارتباطها اللصيق برأس الحاج إبراهيم حتى صارت وكأنها أحد الأعضاء الجسدية المرتبطة برأسه.

وقد تدعم الصورة المبالغ فيها لملابس الشخصية فى تصوير حالة النظرة العامة لهذه الشخصية، وذلك كما فى قصة **(العيون)** التى رصد فيها الراوى شخصية عم سالم، باعتباره منبوذًا فى مجتمع القرية لصفرة عينيه الحاسدة، ولأن النظرة العامة لأهل القرية تنتبذ العم سالم لذلك فهى أيضًا تنتبذ ملابسه التى يعدونها من مكوناته ذات الطبيعة القذرة "كل يوم، كانت بهية، تأخذ ملابسه، وتذهب إلى "الجربوع" قناة الماء الصغيرة، لتغسلها، بالطين والماء، ثم بالصابون والماء. رائحة ملابسه شديدة النتن، كالجيفة، تحاول أن تغلق أنفها بإيقاف التنفس منه، والتنفس من فمها، لكن إرادتها كانت تخونها أحيانًا، فتشعر برغبة فى القيء. احتملت نهارًا بعد نهار، ثم غلبت على أمرها، فأخذت تتقيأ فى كل مرة، حتى تشعر بأن أمعاءها ستخرج من أعلى عنقها، وكان الناس يبتعدون عنها، حين يرونها تحمل صرة ثيابه، فى طريقها إلى "الجربوع" معذورون. الرائحة فظيعة. آخر الأمر، صاح فيها صاحب الأرض: ابتعدى من هنا. سأقطم رقبتك، لو رأيتك هنا مرة ثانية. أُف. أعوذ بالله، جيفة. الرائحة تظل بعد ذهابك، حتى فى الليل.



ذهبت بملابسه إلى المصرف الكبير، كان ماؤه أفضل من الجربوع أكثر ملوحة لكن مياهه على كثرتها راكدة عطنة، ذهبت آخر الأمر إلى الترعة كل يوم كانت تسير كيلومترين، كى تصل إليها كانت المياه جارية، والطين أكثر خصوبة ولم تعد للثياب فى طريق عودتها، سوى رائحة بسيطة، ما تلبث أن تزول حين تجففها الشمس فوق السطح فيختفى الجيران من فوق دورهم القريبة"(٦٠).

كما تدل الملابس على التغيير الاقتصادى الذى أصاب حال الشخصية، وذلك مثل التغيير الذى أصاب زينب فحوَّلها من خادمة تعمل فى شقق القاهرة هربًا من أعمال البناء فى الزقازيق إلى سيدة أعمال واسعة الثراء، ولأن التغيير الذى أصاب زينب كان مفاجئًا وسريعًا لذلك وضح هذا التغيير على ملابسها الجديدة، والتى وصفها الراوى باقتضاب يوازى فى سرعته التغيير الذى حدث فى حياتها ككل. يتعجب الراوى مما شاهده فيرصده قائلاً: "كانت أمامى سيدة فاخرة الملبس والماكياج"(٦١).

كما تدل الملابس على التغيير الدينى/ السلوكى الذى حلَّ بالشخصية. يرصده الأستاذ الجامعى وهو ينظر لابنته بعد التغيير "رأيتها على سجادة تصلى وقد وضعت على رأسها طرحة بيضاء وارتدت قميصًا أبيض طويل الكمين"(٦٢)، فيقارنه بملابسها قبل حالة التغيير التى أصابتها فجأة "ولم تكن قبلاً ترتدى سوى قميص يترك ذراعيها عاريتين"(٦٣).

ولا يتوقف نظر الأستاذ الجامعى عند مقارنة تغيير سلوك ابنته بملاحظة ملابسها فى الحالتين فقط، بل يتعدى ذلك ليرصد حالة التغيير العام الذى أصاب المجتمع مع قيام حركة المد الدينى فى الثمانينيات، وذلك من خلال



الملابس التى انتشر بيعها فى سرادقات تعكس مدى تأثير هذا المد "كانت ثمة ثياب حريرية سميكة رمادية وبيضاء وصفراء بلون الكريم وزيتية اللون أعادت إلى رأسى موضة الشوال التى انتشرت فى الأربعينيات وكانت ثمة طرح بيضاء، وعقالات لحفظ الطرح على الرؤوس، سوداء وبيضاء وبألوان أخرى، وبعضها متعدِّد الألوان، وكانت ثمة نقابات مثقوبة العينين وأخرى مواربة الثقوب ومنشَّاة. لم يكن ثمة هوية لموديلات الحجاب، وتذكرت ثياب النساء فى العصرين التركى والمملوكى"(٦٤).

وقد تكون الملابس كاشفة عن بعض سلوكيات الشعوب المختلفة العادات، فالملابس القصيرة العارية من عادات الشعوب الأوروبية ولذلك فهى تثير حفيظة بكر/ البطل، الرجل الشرقى الذى يرى فى هذا السلوك شيئًا مما يخالف عاداته وثقافته "كانت تثيرنى دائمًا جرأة الإنجليزى البالغة على أن يقف مطلاً من نافذة قطار، عارى الصدر، ليس على جسده كله سوى سروال قصير أصفر اللون"(٦٥). لقد عمد الراوى إلى اختيار (السراويل) كملابس ساترة للعورة فقط. يلبسها الإنجليزى بلا مبالاة وهو يقف فى قطار الجنود. يلبسها بلونها الأصفر المثير للغيرة، ليحدث بالأمرين ـ الملبس واللون ـ وقعًا خاصًّا فى نفس بكر الذى يغار على محبوبته من هؤلاء الجنود الذين تتعامل معهم بالبيع والشراء.

وتطبع المهنة آثارها على ملابس الشخص، ولذلك فنحن نتعرَّف على أصحاب بعض المهن من ملابسهم الدالة عليهم. يظهر ذلك من مشاهدة معاطف الأطباء وبدل العمال وجلاليب الفلاحين وأردية رجال الشرطة التى

يتعرَّف عليها بطل **(العربة الرمادية اللـون)** مـن مجـرد رؤيـتهم "مـن أرديـتهم الجوخيـة والأطـواق الحمـراء حـول عـضدهم، وباريهـاتهم مـشدودة عـلى رؤوسهم، بإحكام الأطواق الحديدية. حدث نفسه: أولئك هم حرس الليـل. الكل ينظر إليهم بريبة"(٦٦).

وتعد الملابس إحدى العلامات الدالة عـلى فقـر الشخـصية أو ثرائهـا. يكفى الإشارة إليها من أى جانب ليتمكَّن القارئ من تحديد طبقتهـا مـن دون الاعتماد على تعليقات الراوى وشروحه التى قد تثقل الـسرد بتدخُّلـه المـستمر ولذلك "فدائمًا ما تكون الملابس مؤشرًا مفيدًا لبيانِ الشخصية وطبقتها وطريقة حياتها"(٦٧) ففى قصة **(وبعدنا الطوفان)** تحدد الملابس الوضع المادى لشخصيتين متصارعتين، فى الأولى تشير الملابس لفقر البطل/ على غنيم من خلال وصـف ملابسه "كان على يلبس ثوبه القصير، نصف النظيف"(٦٨). كـما تـشير الملابـس أيضًا ـ باعتبار نفس السياق ـ إلى فقر الشيخ بهلـول "كـان يلـبس عـدة ثيـاب ممزقة، وكان عددها يدارى ما بها مـن خـروق"(٦٩). قـصر الملابـس واتـساخها وتمزقها علامات دالة على فقر الشخصية. مع الاعتداد بكـون ملابـس الـشيخ بهلول دالة على جنونه/ عتهه، وفى المقابل يركز الراوى على الملابس الإفرنجية لممدوح/ الغريم الطامع فى زوجة على "كان ممـدوح واقفًـا فى مـدخل البـاب، كان يلبس بنطلونًا وقميصًا"(٧٠). لقـد وضـع الـراوى (البنطلـون والقمـيص) كعلامة فارقة عن (الثوب القصير، نصف النظيف)، كإشـارة دالـة عـلى غنـى ممدوح الذى لم يأتِ ذكـره دون التركيـز عـلى بنطالـه وقميـصه المتميـزين عـن ملابس باقى الشخصيات.



ويتعرَّف القراء فى يسر وسهولة على طلاب المعهد الدينى بأعمارهم المتقاربة وحياتهم المتشابهة كطلاب من خلال رؤية "أزياؤهم بالغة التناقض والغرابة. كانت ثمة ثياب بلدية وأخرى إفرنجية وكانت ثمة أحذية وقباقيب وبلغ مغربية ومشايات من الجلد، وكان بعضهم يلبس العمائم وبعضهم يلبس الطواقى وآخرون لا يضعون على رؤوسهم شيئًا"(٧١).

وفى قصة **(حلقة ذكر)** تشير ملابس عبد الرحمن لوضعه الطبقى المتميز "وذهب عبد الرحمن فى بدلة كاملة، بنطلون وقميص حريرى أبيض، وبيده زجاجة كولونيا"(٧٢). إن عبد الرحمن واحد من المتميزين بين أقرانه من طلاب المعهد، يشرب السجائر، ويشترى دواوين الشعر لأنه "ابن عمدة وكان من أكثر الطلاب يسارًا فى المعهد"(٧٣). وعلى العكس منه عبد الوهاب الذى يدل اقتراضه للملابس على فقره

"ـ أين شالك المغسول؟

قال عبد الوهاب:

ـ لا. أريد الليلة شالك الحريرى الأبيض"(٧٤).

ولأن الهوة واسعة بين عبد الرحمن وعبد الوهاب الذى لم يكن أبوه "سوى خفير لمخازن الباشا"(٧٥). لذلك اتسقت ملابس كليهما مع وضعه المادى وطبقته الاجتماعية. مع ملاحظة أن الراوى فى كل قصص سليمان فياض يعمد إلى وصف المتميزين ماديًّا واجتماعيًّا بارتداء الملابس الحريرية الملمس الدالة على الترف إضافة إلى كونها بيضاء اللون كدليل على نظافتها وتميزها عن الملابس الخشنة السوداء التى تميز ملابس الفقراء بعامة.



وللملابس ارتباط وثيق بالطقس الذى "لم يحظ إلا باهتمام ضئيل فى النثر القصصى حتى أواخر القرن الثامن عشر، بدا كما لو أن جميع الروائيين أصبحوا يتحدثون عنه"(٧٦)، ودائمًا ما يربط الراوى بين نوع الطقس المستخدم كمرآة تنعكس عليها العواطف البشرية "ليثير الوضع الذى سماه جون رسكن "الوهم الشعرى""(٧٧)، وبين نوع الملابس المساعدة على استكشاف حالة الطقس.

فى الشتاء يرصد الراوى ملابس البطل المتسقة مع برودته "ليل الجبل الشتوى يرتفع عن سطح البحر سبعة آلاف قدم. شعيرات الأعصاب الدقيقة تسجل درجة حرارة ثلجية. أخذت أثقل نفسى بالثياب فى التاسعة مساءً. أدخلت قدمى فى جوربين صوفيين وارتديت فوق البيجامة بنطلونًا صوفيًّا سميكًا، ودثرت صدرى فوق جاكيت البيجامة. ببلوفرين من الصوف. أحدهما يدير ظهره للآخر، وأغرقت رأسى أخيرًا فى أسطوانة من الصوف لها زر قصير، وبها فتحة للوجه تبرز منها عيناى وأنفى وفمى. تضايق حافتها ذقنى العريض البارز، سوف أعتاد ذلك وأنساه"(٧٨).

فى المقطع السابق يمزج الراوى/ البطل بين الزمان (**الليل**) والمكان (**الجبل**) والطقس (**الشتاء**) والملابس، ولقد حظيت الملابس عن باقى العناصر الممتزجة بها بالوصف التفصيلى الذى ربطه البطل بحالته النفسية التى اعتبر الملابس فيها سجنًا محددًا لجسده الذى لا تبرز منه سوى عينيه وأنفه، ولأن هذه الحالة ـ (ليلها، جبلها، برودتها) ـ جديدة على البطل الذى حلَّ فى هذا المكان لذلك فهو يعزى نفسه بأن كل ذلك سوف يعتاده وينساه مع مرور الزمن.



ولبعض الملابس مهابة خاصة، ولـذلك فأهـل هـذه الملابـس دائـمًا مـا يحرصون عليها، يعتنون بها ويعتنون بلبسها، ولننظر إلى الشيخ سعيد بطل قصة "الشرنقة" الذى يعتنى بلباسه الدينى الوقـور، يرتديـه وهـو منـشرح الـصدر كواحد من العلـماء "وسـحب كاكولتـه مـن المـشجب الخشبى عـلى الجـدار، وارتداها، وأدخل أزرارها فى العرى، ورفع عمامته، المعمَّمة بأناقـة، مـن فـوق حامل المشجب القائم، فى ركن العنبر، كان مشجبًا من الخيزران تعلـوه عمائـم الرفاق، ووضع العمامة على رأسه، وسوَّى وضعها بكفيه فى ميل قليل إلى يسار جبينه، ووقف أمام المرآة بالجدار، وراح يسوى شراريب العمامة بأصابع بلَّلهـا بريقه، وسحب جوربًا من فوق سريره، وحذاءً لميعًا من تحته"(٧٩).

ملابس الشيخ سعيد تقابل نوعًا آخر من الملابس، المضادة لها فى المهابـة والوقار، بين الشيخ سعيد وليلى مسافة تجعلهما متقابلين فى كل شىء، حتـى فى الملابس التى تتخذها العاهرة ليلى وسيلة لجذب زبائنها "ورفعت ثوبها الأسود قليلاً، فبان ثوبها الحريرى القصير الأحمر، وساقاها البديعيتان الرخاميتـان"(٨٠). لقد أكد الراوى على الفرق الواضح بين ملابس الشيخ سعيد وملابس العاهرة ليلى، وإمعانًا فى المفارقة جعل ليلى ترتدى ملابس الشيخ سعيد لكى تتمكن من دخول المعهد الدينى كواحدة من الطلاب. دخلت ليلى المعهد وارتدت ملابس الشيوخ لتخرق بذلك (**تابو الملابس**) ـ إن صح التعبير ـ ولـذلك حـق علـيهما الطرد من المعهد بعدما سلم "عمامته وكاكولته لعم مرسى {وسار} فى جلبابـه عارى الرأس"(٨١).



ولكل مجتمع قيمه الخاصة بالملابس، بل وبنوع وطريقة ارتداء هذه الملابس، ولذلك نجد للشعوب الآسيوية ملابسها المتميزة وللشعوب الأفريقية ملابسها الخاصة بها، وتختلف ملابس أولئك عن ملابس هؤلاء، وفى مجتمعنا المصرى تختلف ملابس أهل القرى عن ملابس أهل المدينة ولذلك فمن يشذ عن قيم هذا المجتمع يشذ أيضًا عن ملابسه والعكس، فمن يقترب من قيم مجتمعه يقترب بالضرورة من ملابسه.

ولننظر إلى ملابس حسن ابن المدينة/ بطل قصة (**الغزوة الواحدة بعد الألف**) الذى أراد الاقتراب من أهل قريته فارتدى ملابسهم لكى يتمكن من التكلم بلسانهم "أتاه محمد بن مصطفى، ابن شقيق هو لجده، مع صدار من القطن المقلَّم بأقلام زرقاء وبيضاء، ومقطَّر بقطان أسود من الحرير، فى هيئة عراو عديدة متتابعة. أتاه مع الجلباب بطاقية بيضاء وبلغة مغربية صفراء، محدودبة من الأمام كبلغة جحا. ينبغى أن يعيش مع الناس، بملابس الناس، وطعام الناس، ومنامة الناس، على الأقل هذه الأيام القليلة، التى يسعى فيها لهدف خاص. لا ينبغى أن ينفر منه أحد لمظهره المتمدين"(٨٢).

يسعى حسن ـ كما يوضح المقطع السابق ـ لهدف خاص ولذلك فعليه أن يتخلى عن مظهره المتميز، بمشاركة أهل القرية فى عاداتهم وملابسهم وطعامهم ومنامهم، وقد أدرك الشيخ حسنين أن حسن يتصنَّع هذه المظاهر لذلك لم يتوانَ عن مجابهته بهذه الحقيقة وهو يشير إلى ملابسه الريفية "لكن. لمن لبست هذه الملابس؟ بدلتك أفضل"(٨٣).



مـن العـرض الـسابق يمكـن القـول إن موضـوع الملابـس فى القـصة والرواية لم يحظ بالدراسة الكافية، وأعتقد أن النظر إلى الملابس بوصفها عنصرًا تزيينيًّا فقط هو الذى دفع لعدم الالتفات إليها، على الرغم من أنها من أخصب الموضوعات التى يمكن النظر إليها فى كافة السياقات الاجتماعية والاقتـصادية والثقافية والسياسية، وذلـك لكونهـا أحـد الموضـوعات ذات العلاقـة بكافـة المكونات السردية، فهى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالشخصية وبالمكان وبالزمان. كما أن لها علاقة وطيدة بعمر الشخصية ومهنتها وجنسها وجنسيتها.

ثالثًا ـ الملامح الجسدية(*)

لا شيء ـ في الغالب ـ قادر على كسر ورقية الشخصية وتقريبها من الواقع الإنساني سوى تحديد الملامح الجسمية، وذلك لأن الوصف الجسمي يُوهم وبشكل كبير بالواقع، ويساعد وبشكل أكبر على تمثل فكرة المحاكاة بين الشخص ذي اللحم والدم وبين الشخصية ذات الوجود الوهمي. المغايرة في وجودها لعالمنا والمأخوذة منه والموجهة إليه في نفس الوقت. الملامح الجسمية هي البعد الأول الذي يخطر على "ذهن القارئ حين يعمد إلى التعرف على مكونات الشخصية الروائية بوصفها صورة متخيلة، إنها البعد الذي يشكل وعاء الشخصية وحيزها، ويمنحها تفردها الأولي الظاهر"(٨٤).

ولأهمية هذه الملامح الجسمية في تثبيت صورة الشخصية فإن القاص "يرى في حضور الجسد الفيزيقي من حيث هو كتلة تشغل حيزا من الفراغ شاهدًا مهمًا على حضور الشخصية، تمامًا كحضورها الواقعي الذي لا يمكن إنكارها فيه، إنه يعطي الشخصية حيزًا أوليًا في الفضاء الحكائي"(٨٥).

وقد اهتم الفكر المعاصر بدراسة الجسد من منظور أنثربيولوجي واجتماعي، وذلك لأن الجسد هو "الذي يحدِّد هوية الإنسان، لأنه حينذاك لن يكون موجودًا، والجسد هو المكان الذي يربطنا بالمكان الأكبر وهو الكون، ووجود الإنسان هو في الأساس وجود جسدي"(٨٦).

وعلى الرغم من هذه الأهمية للجسد فإن كثيرًا من الأفكار المغلوطة تنسج حوله، فهو إثم ينبغي التخلُّص منه وهو أقل درجة من الروح رغم أنه



أمانة ينبغى الحفاظ عليها، وقد ميَّز العلماء بين جانبين للجسم البشرى: "أولهما جانب مادى وبيولوجى قابل للوصف وهو ما يسمى بالجسم الموضوعى وثانيهما جانب معنوى لا ينفصل عن الجانب المادى وهو الجسم الخاص، بمعنى أنه جسم ذاتى يشعر به صاحبه شعورًا باطنيًّا مباشرًا، فجسم الإنسان ليس مجرد جسم مادى أو بيولوجى، بل هو جزء من شخصيته"(٨٧).

ولا يتوقَّف أثر الجسد البشرى فى الأدب عند فتنته الجمالية أو باعتباره موضوعًا مثيرًا لأفكار الشعراء والأدباء، بل يتعدَّى ذلك ليخلق لنفسه لغة خاصة به، بل إن البعض يرى أن لغة الحركة الجسدية أسبق فى الظهور من لغة الكلام، وتعد لغة الجسد من "مظاهر الاتصال غير اللفظى المتعددة إذن بالسلوك الحركى، الذى يعد - فيما نرى - أهم تلك المظاهر فى المواقف الاتصالية المختلفة على الإطلاق وأشدها التصاقًا وتكاملاً - من الناحيتين البنائية والوظيفية - بالاتصال اللفظى ذاته، ويلاحظ أن مصطلح السلوك الحركى الدال على هذا النوع من الاتصال غير اللفظى المرتبط بالحركات والإيماءات والتعبيرات العضوية الجسمية المختلفة، قد صار فى - العقدين الآخرين بوجه خاص - المصطلح الأشيع والأوفق علميًّا عند محلِّلى الخطاب والسيميائيين واللغويين بعامة"(٨٨).

من الناحية التقنية يتولى راوى سليمان فياض - فى الغالب - القيام بمهمة وصف الملامح الجسمية لشخصياته، أو يترك هذه المهمة - فى حالات محدودة - لغيره من الشخصيات التى تتكفَّل بنقل هذه الأوصاف لغيرها من الشخصيات، ومن النادر أن تتولَّى الشخصية نفسها القيام بهذه المهمة.



وفى العرض الآتى يرى الباحث الاكتفاء بإثارة سؤالين تتولَّى النصوص الإجابة عليها وذلك لقناعة الباحث بأن هذا الموضوع يحتاج لإفراد دراسة خاصة به، لأنه من التشابك والتعقيد بها لا يمكن معه الإلمام بكل التفاصيل، خاصة وقد اختلفت تقنيات وأساليب هذا الموضوع منذ بداية الرواية التقليدية التى احتفت كثيرًا بالوصف الممتد لعدة صفحات وحتى ظهور تيار الرواية الجديدة الذى اكتفى متأثرًا بالتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية بالوصف المقتضب، العاكس لحركة الإنسان المتشيئ فى عالم الحدود والمخترعات. أضف إلى ذلك أن لهذا الموضوع ارتباطا وثيقا بالعديد من الفنون الأخرى (النحت، الرسم، التصوير، الخ)، وهى الفنون التى ترتكز فى معظم تكويناتها الفنية على الاعتناء برسم وتجسيم وتحديد الملامح الجسمية للإنسان.

أولاً : ما الموصوف؟

١ ـ الوجه المعبِّر

يحظى الوجه ـ دائمًا ـ بوصفه مجمع المحاسن والحواس ـ بالوصف الذى يعكس مدى توافق أو عدم توافق الشخصية مع نفسها، يصوره الراوى فى الغالب بأوصاف تتسق وطبيعة الشخصية، ففى قصة **"ضريح ولى الله المقدس"** تتولى شخصية الحاج سليمان وصف ملامح وجه سلامة النجار "الوجه منير، بلا أخاديد، ملائكى الملامح، وجه بلا خطيئة واحدة، وكأن الزمن لم يعرف طريقه إليه، يشع بسلام عميق، كذلك السلام الذى أحس هو به، وهو فى فلسطين، وهو يقدس فى بيت المقدس"[٨٩]. الوصف السابق تتولاه إحدى



الشخصيات، تصف فيه ملامح وجه ميت، ترى فى الوجه نورًا وسلامًا وملامح ملائكية طفولية لم يؤثر فيها الزمن، تراه جميلاً فى مماته مثلما كان فى حياته التى عاشها لخدمة الجميع. لقد أكدت الملامح والتفاصيل الجسدية المليئة بالحيوية والحياة على خلود سلامة النجار نصيًّا على الرغم من وفاته المفاجئة لأهل القرية.

وفى قصة (**حلقة ذكر**) يقوم الراوى بوصف ملامح عبد الوهاب، الحقود، الغيور، الذى تأكل النار قلبه فتنطبع على وجهه "كان عبد الوهاب ضامرًا قصيرًا، كئيب العينين، مذموم الشفتين، أبدًا، يعانى من صفرة دائمة فى وجهه، وبقع بيضاء كالبهاق على جانبى خديه الناتئ العظام"(٩٠). إن عبد الوهاب على العكس تمامًا من سلامة، (كئيب، مذموم) تعلو وجهه صفرة دائمة وتملأ الأخاديد وجهه، حتى البياض القليل الذى يُعد حسنًا رآه الراوى كبهاق يشوه أكثر مما يجمِّل.

وفى قصة (**ذات العيون العسلية**) يصف الراوى/ البطل وجه محبوبته الغائبة/ المثال الذى طالما حلم به، الصورة التى رسمها محمود سعيد للبنت ذات العيون العسلية "عينان عسليتان، وشعر عسلى، وقبة فستان، رخيص، سريالى الألوان العسلية، والزيتية والصفراء، ووجه أسمر، مثلث، مكتنز الشفتين الباسمتين، وجبين عالى مفدوغ الجانبين، والعينان صريحتان، قارحتان، راغبتان، تنظران من حيث هما، ثابتتان فى كل جهة، إلى كل جهة. جمالها خاص، وساحر، وأخاذ، تأمن له النفس، ويأنس القلب، وجه نراه أبدًا، أحيانًا فى



الحارات والأزقة الفائحة بروائح العطن والعرق والتوابل والبخور وجه خادمة، جوهرة فى وحل الدروب، يملك سر الحياة بأسرها"(٩١).

يشتهى الراوى/ البطل هذا الوجه بعدما ساءت العلاقة بينه وبين أم العيال، يشتهى اللون (**العسلى**) والملابس (**المفعمة بالحياة**) والوجه (**الفرعونى**) بسماره وتثليثه وعلو جبينه (**والروائح**) المميزة لكل جمال ينبع من بيئته الخاصة، من دروب الحياة مثل الجوهرة المخبوءة فى قلب الزمان.

ودائمًا ما يحدد الراوى نظرته - والتى بالتالى توجه نظر القارئ - للشخصية من خلال وصف ملامح الوجه/ المرآة التى تنعكس عليها دائمًا نفسية الموصوف، ولذلك تعكس ملامح وجه الطبيب فى قصة (**الضباب**) نوعًا من الطمأنينة فى قلب المريض/ وديع "وجهه الأسمر يلوح له بشوشًا وهادئًا يبعث فيه شعورًا بالأمن والراحة كوجه أم من القرن التاسع عشر تتحجَّب خلف شال أسود مائل على الجبين، لمعة فى عينيه خلف بريق نظارته"(٩٢).

ولأن الكراهية تنبض فى قلب حنان من زوجة أبيها، لذلك فهى غير قادرة على تحديد ملامح وجهها الذى لا ترغب فى رؤيته "وظلت حنان تفتح عينيها، لترى دائمًا وجه المرأة الأخرى، تراه فى الصباح وفى المساء، نفس الوجه الذى لا تذكر تفاصيله"(٩٣).

ويكتفى راوى (**بلهنية**) بوصف وجه الحاج إبراهيم بأنه "شامى السحنة"(٩٤)، معتمدًا على ما فى تكوين القارئ من مخزون أنثربولوجى لأهل الشام ذوى الوجوه البيضاء المختلطة بالحمرة وجمال العينين والملامح مثل الأوروبيين.



٢ - الجسد الفاتن

وفى مقابل الأوصاف المحدَّدة والمطولة للوجه بعامة. تحظى الملامح الجسدية للمرأة على وجه الخصوص بالوصف المعتمد على الأوصاف الأنثوية، وذلك لأن لجسد المرأة خصوصية تجعله "من الناحية العلمية الهندسية الصرفة. هو من أبدع ما خلق الله من هندسة جسدية، تتجلى فيها معمارية جسدية مذهلة الروعة - بعيدًا عن الناحية الجنسية متقنة الصنع، دقيقة الأبعاد، ومن هنا كان تركيز الرسامين والنحاتين والفنانين التشكيليين والشعراء منذ العصر الإغريقى إلى الآن، على جسد المرأة، لا لأن الذى يبدع هذه الأعمال الفنية هم الرجال، ولكن لأن جسد المرأة هو الجمال الهندسى الجسدى المخلوق، وهو مثال وحيد فى الكمال على هذا النحو، فقد كان الفنانون يقلدونه ويحاولون أن يبلغوا مثل هذا الكمال، أو يتجاوزوه فنيًّا، من خلال لوحاتهم ومنحوتاتهم"(٩٥)

وفى قصة (بلهنية) لا يرى الراوى فى نفيسة سوى جسدها الفاتن بعدما انتقلت من براءة الطفولة إلى نضج الأنوثة " يفعت نفيسة وخرطها خراط البنات، فتوردت سمرة خديها واستدارت منحنيات جسدها وصارت عروسا"(٩٦)

ويتجلى حضور الجسد الأنثوى من خلال اللون، الذى يحضر أبيضا ليدل على الصفاء والجمال " رأى فى الغرفة اليسرى وسط الظلام عبد الرحمن وفى حضنه زينب البيضاء الحلوة"(٩٧).قد يتجلى حضور اللون الأسمر ليدل على مزيد من الرغبات التى تجتاح الجسد الأنثوى " بدت زينب ريانة الشباب، كبطة سمراء، قارحة العينين، تتراقص فى وجهها ابتسامة لا مبالية لا استكانة فيها"(٩٨)



وتتفاعل الألوان مع الحركة والملابس لإبراز معالم الجسد المشتهى "فى قميص بمبى من الستان الحريرى الناعم لا شىء تحته على الإطلاق والساق مطروحة بطولها على ساق بطولها، وأظافر القدمين السمراوين حمراء حمرة داكنة، وهى، وجهها صريح العينين، القارحتين، المترقبتين، بلهفة تنتظر يدًا مرتعدة تمتد، والشفتان المتورِّدتان، المرتجفتان تثيران الجماد"(٩٩).

وتعد الحركة من العناصر القادرة على إبراز مفاتن الجسد الأنثوى الذى تبرز معالمه كلما افتعلت المرأة فى مشيتها وجاءت سكينة وراحت تنادى كالعادة ثانية عنقها لليمين واليسار. متأوِّدة، متقصِّعة مادَّة يدها بالمنديل وعشرات الأشياء النسائية الخاصة جدًّا. حلوة المنظر كالليمونة"(١٠٠).

إن المنطقة الجسدية منطقة مميزة فى جميع الفنون، لها من الجمال الخاص ما يجعل لغتها تتعالى فى انسيابية ممتدَّة لتتماس مع جمالية الجسد، الفاتن، الذى لا يحظى وصفه إلا مع الشخصيات المميزة فى أفعالها، ولذلك فبطولة الكلب عنتر ما كان لها أن تتضح لولا أن الراوى قد أحاط جسده بهذه الهالة من الجمال "الكلب عنتر رابض على شيزلونج، فى الركن تمامًا، جهة الباب، على يمين الداخل. شعره قطيفة سوداء، جرمة كمهر، منحنيات جسده أجزاء دوائر رائعة الجمال. ساقاه الخلفيتان تحته، والأماميتان ممدودتان أمامه، ورأسه محنية بينهما. عيناه منطبقتان ومنفتحتان فى آن واحد، يبدو غافيًا ويقظًا، نائمًا وغير نائم. شفتاه مواربتان، تكشفان خلفهما أنياب مفلجة. كساء الشيزلونج قطيفة أحمر اللون، داكن القدم، يتعاكس اتجاه وبره، بلون يميل إلى القتامة، وبلون يميل إلى الحمرة الفاتحة، عنتر كلب أمثل. عبد أطوع من أى بشر، يشع ضوءًا أسود"(١٠١).

لقد أحاط الراوى جسد عنتر بوصف تفصيلي يتناسب وبطولته، بل ويتناسب فى تناسقه وجماله مع أوصافه المتعددة التى ألحقها بالجسد الأنثوى.

وقد أراد الراوى إدخال عباس إلى بطولة القصة، ولذلك أدخله من نفس المنطقة ـ الجسدية ـ التى دخل منها عنتر. أضفى على جسد عباس جمالاً وفتنة توازى فى حضورها ما لجسد عنتر من جمال مصحوب بقوة جسدية هائلة "لعباس جسم هائل: بشرة زرقاء، عيناه بلون مياه البحر، تحوط زرقتها شعيرات محمرة. لا يقل كمال جسده فتنة عن جمال عنتر"(١٠٢). لقد وضع الراوى البطلين/ الجسدين الجميلين فى مواجهة صراع حاد ظاهره قوة الجسد وجماله وباطنه الرغبة فى الحياة.

وقد استمرت عين الراوى فى متابعة الصراع بين القوتين/ الجسدين، (الإنسان والحيوان) حتى انتهى على غير المتوقع بانتصار عباس وموت عنتر الذى تحول جسده الجميل لمجرد شيء "ينظر {عباس} بفرح وحزن إلى عنتر. الشعر الأسود القطيفى، صار خصلاً مخضبًا. الجسد الجميل الكامل تهدل، صار عنتر شيئًا، عينا عنتر تنظران إليه بلا عتاب، بلا لوم، بلا فزع. مد عباس يده اليسرى، وأطبق جفنى عنتر"(١٠٣).

ثانيًا: هل هناك ثمة علاقة بين الملامح الجسمية الموصوفة وعناصر العرض التعريفى بالشخصية؟

للملامح الجسمية وظائف عديدة، فهى تساعد على الإيهام بالواقع بمحاكاتها للشخص الإنسانى كما أنها أحد العناصر التزينية فى القصة، ولها من



الألفاظ ما يجعل لها حقلاً دلاليًّا تنتشر فيه أبجديتها اللغوية (العين، الأنف، الجبين، النهد، الصدر، البطن، الرجل، اليد، ...).

للأوصاف الجسمية ارتباط وثيق بالمهنة ولذلك يصف الراوى/ البطل فى (**وفاة عامل مطبعة**) وجوه العمال قائلاً: "شعور بالقلق يجتاحنى، فثياب العمال زرقاء، ونظيفة، بصورة غير مألوفة، تبدو كأنها غسلت وجفت فى نهارها، وجوه العمال مغسولة جيدًا وأثار السواد على الوجوه والأيدى قليل، يبدو العمال برغم عملهم الموصول، على وشك العودة إلى بيوت أو قادمين منها لتوهم"(١٠٤).

فى المقطع السابق يصف الراوى عمال المطبعة وهو يتكئ على مفهوم المخالفة فى رؤيتهم، فالملابس الزرقاء النظيفة ووجوه العمال المغسولة حالة استثنائية ظهروا عليها لوجود مفتش الصحة، ولذلك فالقاعدة الأساسية تظهر مع اتساخ الملابس والوجوه والأيدى ـ المستمر ـ بنفايات المطبعة، ولقد اجتاح شعور القلق الراوى مما شاهده من أمور لا تتسق وطبيعة المهنة التى طبعت آثارها على أجساد العمال حتى مات منهم الشحات بعدما هزل جسده وأصابه الربو من العمل المضنى المخالف للمواصفات الصحية فى المطبعة.

وللملامح الجسمية ارتباط وثيق بالملابس ولذلك لا يخلو ـ فى الغالب ـ وصف أى ملامح جسمية من دون المرور على ملابس الشخصية، ويوضح المجتزأ الآتى مدى ارتباط الملامح الجسمية بالملابس "مفتش الصحة قصير أكرش، مصفر السحنة، مخمور الجفون، فى يسراه خاتم ذهبى به فص أسود،



وربطة عنقه ربيعية الألوان، مشبوكة إلى قميصه الأبيض بمشبك ذهبى، مرصع بفصوص سوداء دقيقة، وثمة زراران من الذهب فى كمى قميصه، بهما فصان أسودان. الحاج البشلاوى، بقامته اللوحية المقدَّدة، منتصب الظهر فى جلسته، أسمر أنيق، بدلة رمادية بسيطة للغاية، يتهدَّل جيبان، مرهقان، تحت عينان يقظتين ومتعبتين"(١٠٥). لقد آثر الراوى أن يمزج بين الملامح الجسمية والملابس ليوضح مدى المفارقة الحادثة بين هاتين الشخصيتين الثريتين وبين باقى عمال المطبعة الفقراء الذين شاهدهم الراوى مثل كتلة واحدة لا اختلاف بينهم "بدت وجوه العمال لأول مرة، على اختلافها، سحنة واحدة"(١٠٦).

وللملامح الجسمية ارتباط وثيق بالحالة النفسية للشخصية. يوضح ذلك مدى الوصف الذى ألحقه الراوى بالعمدة/ الجوهرى حال حصوله على لقب الباكوية "الجوهرى منتفخ الكرش والوجه، يبج وجهه دمًا. يختال واقفًا وجالسًا، بالمسبحة والمنشَّة، فى قفطانه المزهر، وجبَّته المقلَّمة وحزامه الأخضر وعمامته المنقوشة، وجزمته الأجلسيه ذات الرقبة، والخفر وقوفًا صفًّا واحدًا ينظرون برهبة وهيبة لعمدتهم البيه"(١٠٧).

إن الجوهرى الذى بدا منتفخ الكرش والوجه وهو يختال بملابسه بين أهله وخفره، تغير حاله بعدما حضر الهجانة وانقلبت القرية عليه، فضاعت عموديته وهيبته وأصبح بين عشية وضحاها "ضائعًا فى جبته وقفطانه وقد زاد هزاله فى أسبوع واحد، بل فى الساعات الأخيرة، وتهدَّل حاجباه وارتخت جفون عينيه على خديه واسودَّتا ووضع ذقنه وكفيه على المقبض العاجى لعصاه، وهو يتمتم: فرحة ما تمت يا جوهرى"(١٠٨).



ومن وصف الملامح الجسمية يمكن تحديد الوجهة الأيديولوجية للراوى، وذلك كما فى قصة (**عندما يلذ الرجال**) التى آثر فيها الراوى وصف الجنود الإنجليز بأنهم "مسلوخو الجلد"(١٠٩) أو " ذوو الدم الثقيل"(١١٠) أو " المسلوخا الوجه"(١١١) لقد انطلقت أوصاف الراوى لهؤلاء الجنود الذى عاثوا فى مصر فسادًا من خلال رؤية أيديولوجية تنتبذ هؤلاء المكروهين الذين لا يرى الراوى جلودهم وأيديهم ووجوههم إلا وهى مسلوخة أو يرى سحنتهم الثقيلة الدم من أفعالهم القبيحة المثيرة للأعصاب "لا يجعلنى أفقد أعصابى سوى أبناء السكسون، عندما يسيرون فى شارع عباس نافشين ريشهم وقد صنعوا من أيديهم مثلثًا على الجانب الأيمن وآخر على الجانب الأيسر، يأخذون فى الصفير، فى الليل والناس نيام"(١١٢).



رابعًا : مهنة الشخصية

يعد الوقوف على مهنة الشخصية أمرًا مفيدًا فى التعرُّف على طبقتها الاجتماعية التى تنتمى إليها، كما أنه يفيد فى التعرُّف على جزء كبير من مشكلاتها التى تعانى منها، ومن الأهمية بمكان التأكيد على أن تحديد مهنة الشخصية يحدد إلى حد كبير مدى انحياز الكاتب لفئة أو طبقة معينة فى المجتمع، وأعتقد أن جزءًا كبيرًا من مشكلات الشخصية وهمومها وتطلعاتها، بل ومدى نقمتها. تآلفها على/ مع المجتمع يقيَّم فى الأساس بما تمتهنه الشخصية.

وفى عالم سليمان فياض تتباين مهن أبطاله وشخصياته إلى حد كبير. حتى إنها تضم فى الغالب معظم المهن المتعارف عليها فى المجتمع.

والجدول الآتى يرصد مهنة البطل ومهن الشخصيات الأخرى.

م	اسم القصة	مهنة البطل	مهن الشخصيات الأخرى
١	عطشان يا صبايا	فلاح مالك	موظف + باشا + فلاحون
٢	النداهة	فلاح مالك	فلاحون + طبيب
٣	امرأة وحيدة	فلاحه مالكه	لص + فلاح مالك
٤	الأعرج	عاطل	بقال +عمدة + فلاحون +خفر + طحان
٥	على الحدود	حارسان	ضباط + عسكر
٦	اللص والحارس	لص	جندى بوليس +حارس محطة القطار
٧	عندما يلد الرجال	طالب	بائعة متجولة + جنود + طلاب



م	اسم القصة	مهنة البطل	مهن الشخصيات الأخرى
٨	اللغز	بائعان	طلاب +مدرسون + شيخ معهد
٩	وبعدنا الطوفان	عاطل	بقال+جرسون مقهى + شحاذ + فلاحون
١٠	الغريب	أجير	أجراء + مقاول أنفار + قابلة
١١	جناح استقبال النساء	طبيب	حكيمة + ممرضة + خادمة + نائب
١٢	رغيف البتانوهي	بائع متجول	عمال فرن
١٣	كل الملوك يموتون	طالب	طلاب + موظف + مدرس + ملك
١٤	الإنسان والأرض والموت	فدائي	فدائيون
١٥	جسر حي	فدائي	فدائيون
١٦	الرجل والسلاح	فدائي	جنود + ضباط
١٧	أحزان حزيران	فدائي	جنود + ضابط
١٨	الغضب	طالب	طلاب + جرسون مقهى+ ماسح أحذية + عامل البلدية
١٩	زيارة في الليل	فلاح مالك	عمدة + فلاح مالك +لص +مدرس + موظف +طلاب
٢٠	الغزوة الواحدة بعد الألف	طالب	موظف محطة القطار + عمدة + مشايخ البلد + طلاب + فلاحون + باعة + تجار + خفر
٢١	العيون	فلاح مالك	لص + فلاحون
٢٢	التهمة	طالب	طلاب + خادم + مدرس + شيخ معهد
٢٣	الحنين والجبل	مدرس	مدرسون



م	اسم القصة	مهنة البطل	مهن الشخصيات الأخرى
٢٤	العودة إلى البيت	فدائي	فدائيون + موظف + حلاق + شيخ البلد
٢٥	في زماننا	صحفي	سائق تاكسي +صاحب محل
٢٦	الصوت والصمت	فلاح مالك	عمدة + فلاحون
٢٧	الضباب	كاتب حسابات	طبيب + موظفون + ممرض
٢٨	القفص	شاعر+سجين+ عبد+ مدير تنفيذى	سجّان + مدير إداري
٢٩	العربة الرمادية اللون	جندي	جنود
٣٠	صرخة في واد	—	—
٣١	وفاة عامل مطبعة	عامل مطبعه	صاحب مطبعة + مفتش صحة + رئيس عمال الماكينات + رئيس عمال + عمال
٣٢	حلقة ذكر	طلاب	عامل ماكينة طحين
٣٣	أوراق الخريف	موظف	مدرس ابتدائى + عامل مجارى + لواء + باشجاويش
٣٤	عنزة خالتي جندية	مربية غنم	عمدة + خفير + ضابط + طبيب بيطرى + عسكرى
٣٥	المسلسل	—	سائق تاكسي
٣٦	الشيطان	حرف كثيرة	—
٣٧	الهجانة	طالب	عمدة + حكمدار + ضابط + منادى + عسكر+ خفر + فلاحون

م	اسم القصة	مهنة البطل	مهن الشخصيات الأخرى
٣٨	الكلب عنتر	—	مأمور سجن + ضابط + سجانون
٣٩	زينب	سيدة أعمال	—
٤٠	الجفاف	فلاح مالك	فلاحون
٤١	زهرة البنفسج	أستاذ جامعي	طالبة + معيد + بقال + صبى بقال + باعة
٤٢	الذئبة	—	—
٤٣	أطلال على رصيف مقهى	—	—
٤٤	عود كبريت	صاحب محل مكوى	صبى مكوجى + طالب
٤٥	العودة	—	—
٤٦	ليلة أرق فى حياته	رئيس دولة	مدير مكتب + كبير حراس +حراس +طالب + ضابط
٤٧	ضريح ولى الله المقدس	نجار عاطل	عمدة + إمام مسجد + قسيس + فلاحون + منادي
٤٨	اللوحة	عاطل	مدرسة + صاحب مطعم + جرسون
٤٩	بلهنية	فلاح مالك	إمام مسجد + شيخ معهد
٥٠	جاكيت من الفرو الرخيص	مدرس	—
٥١	خريفان	—	—



م	اسم القصة	مهنة البطل	مهن الشخصيات الأخرى
٥٢	ذات العيون العسلية	ـ	ـ
٥٣	سندريللا	ـ	طلاب + عربجي + عامل مصنع الحلج
٥٤	قنديل	نجار	ناظر مدرسة + صاحب ورشة نجارة + طالب
٥٥	الذبابة البشرية	طالب	كمسارى
٥٦	الشرنقة	طالب	طلاب + شيخ معهد + مدرسون + باعة + عمال المعهد + فتاة ليل
٥٧	الطائف مدينة جميلة	مدرس	مدرسون + موظف مكتب بريد + بقال + جزار + طبيب + موظف العلاقات العامة + مدير المدرسة + طلاب

من الإحصاء السابق يتضح أن:

أولاً: مهنة البطل

١- يمثل الطلاب دور البطولة فى تسع قصص هى (عندما يلد الرجال، كل الملوك يموتون، الغضب، الغزوة الواحدة بعد الألف، التهمة، حلقة ذكر، الهجانة، الشرنقة، الذبابة البشرية).

٢ ـ (أ) يلعب الفلاح المالك دور البطولة فى ثمانى قصص هى (عطشان يا صبايا، النداهة، امرأة وحيدة، زيارة فى الليل، العيون، الصوت والصمت، الجفاف، بلهنية).

(ب) يلعب الفلاح الأجير دور البطولة فى قصة واحدة هى **(الغريب)**.

٣ـ يلعب العامل دور البطولة فى خمس قصص هى **(عنزة خالتى جندية، عود كبريت، ضريح ولى الله المقدس، زينب، قنديل، وفاة عامل مطبعة)** وهى جميعًا أعمال بسيطة (مربية غنم، مكوجى، نجار، خادمة).

٤ - يلعب العاطل دور البطولة فى ثلاث قصص هى **(الأعرج، وبعدنا الطوفان، اللوحة)**.

٥ - يلعب الموظفون دور البطولة فى ثمانى قصص هى **(جناح استقبال النساء، الحنين والجبل، فى زماننا، الضباب، أوراق الخريف، زهرة البنفسج، جاكيت من الفرو الرخيص، الطائف مدينة جميلة)** وهى مهن تتنوع بين (الطبيب، المدرس، الموظف العام، كاتب الحسابات، الأستاذالجامعى).

٦ـ تتنوع مهن البطل فى خمس قصص هى **(على الحدود، القفص، العربة الرمادية اللون، الشيطان، ليلة أرق فى حياته)** وهى مهن تجمع (الحارس، الجندى، المهن المتعدِّدة، رئيس الدولة).

٧ ـ يلعب الباعة دور البطولة فى ثلاث قصص هى **(اللص والحارس ـ اللغز ـ رغيف البتانوهى)**.

٨ ـ تغيب الإشارة الدالة على مهنة البطل فى تسع قصص هى **(العودة ـ صرخة فى واد ـ المسلسل، الكلب عنتر، ذات العيون العسلية، خريفان، أطلال على رصيف مقهى، سندريللا، الذئبة)**.

٩ - يلعب الفدائى دور البطولة فى خمس قصص هى **(الإنسان والأرض والموت، أحزان حزيران، العودة إلى البيت، جسر حى، الرجل والسلاح)** ويلاحظ على هؤلاء الأبطال أنهم قد غيروا مهنتهم الأصلية للعمل كفدائيين ضد قوى الاحتلال.

ثانيًا: مهن الشخصيات المحورية والثانوية

١ ـ فئة الطلاب.

٢ ـ فئة الموظفين وتنقسم إلى:

أ ـ **عموم الموظفين**: وهم إما موظفون غير محدَّدة وظائفهم أو أصحاب وظائف بسيطة، مثل (عامل بلدية، مدرس ابتدائى، موظف محطة القطار، حكيمة، ممرضة).

ب ـ **أصحاب وظائف متميزة**: مثل (طبيب بشرى، طبيب بيطرى، مدرسو المعهد الدينى، شيوخ المعهد، معيد، إمام مسجد، مدير مكتب الرئيس، مفتش صحة).

٣ـ فئة العمال: وتنقسم إلى:

أ ـ **أصحاب أعمال بسيطة** مثل (بقال، طحان، باعة متجولون، ماسح أحذية، قابلة، خادم، عامل مجارى، ممرض، جرسون كازينو، جرسون مقهى، صبى مكوجى، منادى القرية، سائق تاكسى، عمال مطابع، عمال فرن).

ب ـ **أصحاب أعمال متميزة** مثل (مقاول أنفار، رئيس عمال).

٤ ـ فئة العاملين فى الشرطة/ السلطة التنفيذية، وينقسمون إلى:

أ ـ فئة متميزة: (ضباط، عمد، حكمدار، مأمور سجن، كبير حراس)

ب ـ فئة بسيطة (حارس محطة القطار، خفر، مجندون، سجانون، حراس، باشجاويش)

دور المهن فى الكشف عن الشخصية:

يكشف الإحصاء ـ سابق الذكر ـ عن انحياز سليمان فياض المستمر لعالم الفقراء والمهمَّشين والمقموعين، يدل على ذلك امتهان أبطاله وشخصياته لمهن بسيطة، فهو إما أن يصورهم طلابًا فى بداية حياتهم المعرفية والمادية أو موظفين من أصحاب الوظائف الدنيا، وإن ارتقى بهم ليشغلوا وظائف ذات طبيعة متميزة فإنهم إما فى بداية السلم الوظيفى أو من الذين طغت مشكلات حياتية واجتماعية لتضغط بقوة على حياتهم الخاصة.

أما عن شخصياته من العمال فهم دائمًا أصحاب أعمال بسيطة لا تدر عليهم الدخل الذى يجعلهم يحيون حياة كريمة، إنهم يمثلون النموذج الحقيقى للطبقة العاملة، الكادحة (البروليتاريا)، ودائمًا ما تكون هذه الأعمال سببًا فى تهميش الشخصية على المستوى الواقعى والمستوى النصى وشخصياته من الفلاحين، فعلى الرغم من أن الإحصاء يظهر معظمهم من المالكين فى مقابل قلة من الأجراء، فإن ملكية أغلبهم ضعيفة وصغيرة وبخاصة إذا قيست بالعدد الكبير من الأجيال المتلاحقة للمالك الأصلى.



ولمهنة **الشخصية وظيفتـان رئيـستان**، فهـى إمـا أن تكـون أداة تعريـف للشخصية أو أحد المرتكزات التى يحدث الراوى من خلالها المفارقة الناتجة عن تضاد الشخصيات وتصارعها.

تكون المهنة أداة تعريف للشخصية التى يستغنى الراوى عن ذكر اسمها مكتفيًـا بتعريفهـا بمهنتهـا، وقـد اسـتعاض سـليمان فيـاض وبخاصـة مـع الشخصيات الثانوية بتعريفها بمهنتهـا مـن دون ذكـر اسـمها، اكتفـى سـارده بإطلاق لفظ (الحارس، الخفير، الجرسون، ماسـح الأحذيـة، الطبيـب، عامـل البلدية، مقاول الأنفار، المكوجى، القسيس، إمام المسجد، الخ) وغير ذلك من المهن التى استخدمت كأداة تعريف وحيدة لكل شخصية لا يرغب الـسارد فى ذكر اسمها وذلك لصغر حجم الدور الموكل إليها أو لتحقيرهـا بـالتنكير، وفى أحيان قليلة يردف الراوى اسم الشخصية بمهنتها التى اشتهرت بها وذلك كما فى حالة (صابر المنادى) الذى لا يذكر اسمه إلا مقترنا بمهنته (المنادى) "يعمل مناديًا ومسحراتيًّا ورسولاً لمن يبعث به إلى أى مكان وسـامرًا وشـاعرًا يرسـل بالمواويل بعد المواويل حتى إذا لم يسمعه أحد"(١١٣).

وتلعب مهنة الشخصية وظيفة إحداث المفارقـة فى نفـس القـارئ أو فى نفس الشخصيات المتصارعة مع صاحب المهنة، ففـى قـصة **(أوراق الخريـف)** تفاجئنا صورة عامل المجارى وهـو ذاهـب ـ كواحـد مـن القلائـل ـ لـلإدلاء بصوته فى الانتخابات، خوفًا من توقيع غرامة التخلُّـف عـن الحـضور "يـأتى عامل مجارى أسيوط. يعطيه بطاقة، يدوِّن اسـمه ورقمـه فى كـشف الوافـدين، ويعطيه ورقة تصويت لوافد. يسأله عن رغبته ويجيبه، فيملأ لـه فـراغ الـدائرة



الحمراء ويبصم عامل المجارى فى الكشف ويعيد له البطاقة"(١١٤). يدفع جهل عامل المجارى الذى دلَّت عليه مهنته وتوقيعه (بالبصمة) إلى إحداث وقع سيئ فى نفس القارئ الذى يصدم من غياب الديمقراطية وغياب الوعى لدى مشاهدته لصورة حقيقية تحدث كل بضع سنوات فى مجتمعنا.

ومن عامل المجارى البسيط ينتقل سليمان فياض ليرصد صورة إمام المسجد ذى المكانة الدينية والاجتماعية المفترضة، تتنازع إمام المسجد الازدواجية، فيفتى حسب هواه لنفسه وللوجهاء بفتوى مخالفة لتلك التى يفتى بها للفقراء والعامة "الإمام الذى يقف وراءه الآن يعرف أنه لا هم له فى دنياه على كثرة ما يحفظ من سير ومواعظ سوى أن يملأ كرشه الواسع ويزيد ماله بالبيع المؤجل، بربا النسيئة، زاعمًا أنه مشروع على مذهب ابن حنبل. يصلى ويفتى بمذهب، ويتاجر بمذهب آخر، وباب الفتاوى والأقوال مفتوح على مصراعيه، يحرم الحلال فى قول، ويحل الحرام فى قول آخر لنفسه، يفعل ذلك ولمن يريد أن يخدمه، من أهل الجاه واليسار. الفقراء وحدهم والمستضعفون لهم فتوى واحدة وقاسية، هى دائمًا أسوأ الأقوال والحظوظ. ثقيل السمع هو، ثقل طبقات الشحم فى بدنه المتورِّم، ووجهه المكتنز، إلا حين يتصل الأمر بمال أو منفعة"(١١٥). لقد أحدث السارد بتحديده لمهنة إمام المسجد مفارقة ناتجة عن وجود افتراض محدد لصاحب هذه المهنة التى يتميز صاحبها بالتقوى والعلم ولما كانت الصورة المرسومة تضاد الصورة المفترضة حدثت المفارقة التى عضدتها الأوصاف الجسدية الكاريكاتيرية لهذا الإمام المتورم من كثرة الشحوم.

وفى قصة (**زهرة البنفسج**) تكشف مهنة البطل عن حجم المفارقة الناجمة من كونه أستاذًا جامعيًّا أصبح مطالبًا بمواجهة من هم أقل منه علـمًا ومكانـة لينقذ ابنته الوحيدة التى وقعت فى شراك الفخ الـدينى المتطـرف، وقـد اعتمـد السارد فى توزيع أدوار البطولة على مهنة كل شخصية بشكل رئيس، وجعل من هذه المهن بؤرة المفارقة، فالأستاذ الجامعى يواجه أمير الجماعة الذى يصفه لحظة المواجهة قائلاً: "صدمت لرؤية الأمير. لحية محرقة الأطراف، بها بقايا لا أعرف لها كنها ولا وصفًا، يلبس ثوبًا بلديًّا. مزيت الياقة. بجانبه براميل زيت، قدَّرت أنه بقال تموين، يشهد بذلك مع ياقتـه الميـزان المزيـت ذو الكفتـين وجـوالات السكر والشاى والأرز المتراكمة فى قلب الدكان وقد حطَّ عليها الذباب"(١١٦).

وفى مقابل المواجهة العليا بين الأستاذ الجامعى والأمير البقـال. يتنـازع معيد الجامعة وصبى البقال على الظفر ببنت الأستاذ الجامعى. المعيـد فى صـف الأستاذ والصبى فى صف البقال، ولذلك يصيح الأستاذ فى وجه البقال رافضًا صـبيه زوجًـا لابنتـه "لـيس كفئًـا لهـا، ولـست أنـت كفئًـا، لعلمـى بالـدين والدنيا"(١١٧).

بقى أن أشير إلى ملاحظتين تتعلَّقان بأثر المهنة فى حياة الشخصية

١ـ تغيير المهنة

لاحظت الدراسة أثناء الإحصاء أن هناك أربع قصص غير فيهـا البطـل مهنته، ويرى الباحث أن عملية تغيير المهنة وبخاصة إذا تعلَّقت بالبطل فإنها لا تتم اعتباطًا، بل تخضع فى بنيتها إلى مدلول محـدَّد يرغـب الـسارد فى الارتكـاز عليه، وقد اعتمـد الباحـث عنـد ثبـت الإحـصاء عـلى إدراج المهنـة الجديـدة



باعتبارها الأخيرة فى حياة الشخصية، مع الالتفات إلى مقارنتها بالمهنة السابقة لإبراز الأثر الناتج عن تغيير المهنة فى حياة الشخصية.

فى قصة (زينب) يتتبَّع السارد مراحل حياة البطل/ زينب منذ أن كانت فى الزقازيق وحتى انتهى بها المطاف فى القاهرة، ولم يكن التتبُّع تفصيليًّا بقدر ما كان مفصليًّا، يرتكز فى توقُّفه عند كل مهم فى حياة زينب التى غيَّرت مهنتها مرتين، وقد عمد السارد إلى محاولة تقسيم حياة زينب حسب مهنتها المتغيرة من مرحلة إلى أخرى.

ففى **المرحلة الأولى**: امتهنت زينب العمل الشاق فى الزقازيق، حيث عملت كواحد من (الفواعلية) "ضربة سكين. ضربنى بها واحد من الفواعلية فى مبانى الزقازيق"(١١٨).

وفى **المرحلة الثانية**: اتجهت زينب للعمل فى القاهرة، فرارًا من شقاء المهنة الأولى، عملت خادمة فى البيوت فـ"الخدمة فى البيوت على هوانها أرحم من العمل الشاق فى حمل المونة وصعود السقالات"(١١٩).

وفى **المرحلة الثالثة**: امتهنت زينب الأعمال الحرة، كمهنة غير أخيرة فى حياتها الفعلية على الرغم من أنها الأخيرة فى حياتها النصية التى توقف عندها السارد. لقد اختار السارد لبطلته مهنة (سيدة أعمال) وهى إحدى المهن التى ظهرت مع حركة الانفتاح الاقتصادى، ولذلك فالاختيار لم يكن اعتباطيًّا بقدر ما كان مقصودًا، فهذه المهنة أصبحت منذ ذلك الوقت وحتى وقتنا هذا مهنة من لا مهنة له. مهنة المتستِّرين فى الأعمال المخيفة، "ومدت لى يدها برخصة القيادة. كان بها اسمها، وكانت مهنتها سيدة أعمال"(١٢٠).



فى المرحلة الأولى والثانية استثارت زينب شفقتنا وعطفنا عليها كشخصية نامية ومكافحة ترغب فى العمل والحياة، لكن عواطفنا التى صاحبتها فى المرحلتين الأوليين، تحولت إلى خوف من هذا القادم المخيف الذى ينتهز كل فرص التغيير الحادثة فى المجتمع لينهم منها كل ما تطوله يده، ليسد به جوعه الأبدى وخوفه من كل ماض.

وفى قصة **(اللص والحارس)** يغير البطل مهنته الأصلية ليتحول من بائع ترمس شريف إلى لص يعتدى بالسرقة على كل شىء فى المجتمع، فى ليلة سرقة القطار يتردَّد اللص بعض الشىء فيحاول معاونه/ السائق ـ الذى يعمل فى الأصل جندى بوليس ـ أن يثنيه عن تنفيذ سرقة القطار ولكن اللص يطرد مخاوفه وهو يؤكد عزمه على تنفيذ السرقة، فكيف له أن يرجع وهو القائل: "لست أحب العودة إلى بيع الترمس بالملاليم فى شارع عباس"(١٢١). لقد حدثته نفسه بسرقة ما فى القطار حتى يتخلَّص من عالم اللصوصية تمامًا، مثلما تخلَّص من بيع الترمس "داخل العربة بالات قماش، لو تركوها لى، لفتحت محلاً وأصبحت تاجرًا، لا يعرف العرى ولا الجوع"(١٢٢).

وفى قصة **(فى زماننا)** يصبح تغيير المهنة كاشفًا عن حجم المعاناة التى تعيشها الشخصية. بين الهندسة والصحافة مسافة يحاول يسرى السعى فيها من أجل تحقيق ذاته المشتَّتة، المخنوقة بلا روح. يبرِّر لنفسه دائمًا أنه لا يستطيع كتابة قصص يظهر فيها التعبير الصادق الذى يريده بعدما غير مهنته "هجر عمله كمهندس ليكون كاتبًا، رمى الفرجار، واحتفظ بالقلم. قالت له زوجته:

ـ أنت مجنون. تضيع مستقبلك، وتضيعنا معك.



قال لها:

- الهندسة فن، والكتابة فن. هندسة أيضًا، ومستقبلها عظيم، فيها أجد روحى وضميرى ورسالتى. منحنى الله موهبة. كيف أخنقها بيدى

نبرت ساخرة وقالت متحدية:

- سنرى. أنت حر. سوف تندم.

كان يظن أن بوسعه أن يكون كاتبًا فقط. اضطر أن يعمل فى الجريدة. مجرد صحفى. لا يحتاج إلى أكثر من أن يكون كاتبًا من الدرجة الثالثة أو العاشرة. برر عمله لنفسه، أنه يجد به فرصة لضرورات الحياة، وللوصول إلى قارئه. قال له صديق طويل اللسان على مقهى العبث والفشل والضياع:

- لقد انتهيت، وانتهى أمرك. أضعت موهبتك بنفسك. تكتب طقاطيق وأقاصيص كالنكت ترد على البريد، وتثير الضجيج بمقالات المناسبات. لكن أين أنت؟ أين الوعود التى كانت تبشر بها قصتك الأولى؟ وضعت رأسك فى الخية بيدك.

- لا مفر للكاتب فى بلدنا من العمل ليعيش فى زماننا. أنت تعرف ذلك"(١٢٣).

من العرض السابق يمكن الخروج بنتيجة واحدة مؤداها أن تغيير مهنة الشخصية يرتبط دائمًا بالتغيير نحو الأسوأ، فالشخصيات الأربعة التى حدث لها تغيير فى مهنتها تحوَّلت من واقع مقبول أو يمكن تغييره نحو الأفضل على أقل تقدير إلى واقع أسوأ.

فالخادمة تحولت لمهنة مشبوهة، وبائع الترمس تحول للص يعتدى على المجتمع، وفران المخبز فى قصة (**رغيف البتانوهى**) تحول إلى بائع متجول بعد جريمة قتل، والمهندس تحول لصحفى فاشل ولم ينجح فى تحقيق الذات.

٢ ـ البطل العاطل

لاحظت الدراسة اقتران العطالة ـ فى الغالب ـ بالأبطال الرئيسيين إضافة إلى اقترانها بالفقر والأزمة، فعلى الأعرج فى قصة (**الأعرج**) تمنعه الإعاقة من العمل ولذلك يعيش فى أدنى درجات الفقر، فى كوخ قمىء، يجوع ويصرخ طالبًا الأكل من كل بيوت القرية.

وفى قصة (**وبعدنا الطوفان**) يعانى على غنيم/ البطل من العطالة المستمرة. من العمل المتقطِّع والرزق غير الثابت. يدفعه جوع أطفاله وصراخهم لطلب قرض من عليوة المرابى لحين العثور على عمل:

"إننى أطلبه {ربع جنيه} كقرض يا عم الحاج. سأدفع الفائدة التى تطلبها عندما أرده

فقال عليوة باستغراب:

ـ كيف؟

قال على:

ـ عندما أعمل عندك، أو عند أى أحد آخر فى البلدة، وآخذ أجرًا على هذا العمل.



فقال عليوة:

ـ لكنك ستحتاج هذا الأجر أيضًا.

حرك على يديه بانفعال، وفتح كفيه ليناقش عليوة، لكنه قاطعه قائلاً، وعلى شفتيه بسمة فاترة:

ـ لا، لن تستطيع توفير هذا المبلغ فى أى يوم"[١٢٤].

عطالة على تخلق الفقر الذى هو أهم نواتج العطالة. يحاول على التخلص من عطالته بطلب عمل أو قرض "دعنى أعمل لك اليوم، وغدًا، وبعد غد، بدون أجر، فقط أعطنى ربع جنيه الآن"[١٢٥].

ولأن الشعور بالبطالة يقتل صاحب كل نفس عزيزة ـ كما يقتل الأطفال بالفقر والجوع ـ لذلك يسارع على غنيم بإحضار عربة يد، يجرها كحمار وهو يهرول سعيدًا بحمل جوال الأرز بعدما طلب منه الحاج رجب ذلك "النهب على حماسًا للعمل، وأحس أنه سينال أجرًا ما، وعدا نحو القرية، ليحضر عربة ذات عجلتين"[١٢٦].

وفى قصة (**اللوحة**) يزداد وضع البطل سوأ إذا وضعنا فى الاعتبار أنه من الحاصلين على شهادة عليا، بل ويفتح مكتبًا للمحاماة. ينتظر فيه زبونًا واحدًا منذ أربعين عامًا فلا يجد. محمود المنيسى مأزوم كفرد عاطل لا يجد له مكانًا فى مجتمع حلم فيه بالزعامة.

"لى أربعون عامًا، أنتظر زبونًا لا يأتى أبدًا. أود أن أقف فى ساحة المحكمة، أدافع عن أحد، أى أحد، أخبرنى: ألم يضربك أحد؟

ضحكت. قلت:

عاد يسأل

ـ ليست لك قضية لم ترفعها، أو قضية رفعتها وحكم فيها ضدك؟

ضحكت. قلت:

ـ لا. لماذا؟

قال برجاء:

ـ افعلها. اضرب أحدًا. دع أحدًا يضربك. ابحث عن قضية تخصك أو تخص أى أحد. أريد أن أترافع، أن أظهر مهاراتى، وأقف مترافعًا، نظير هذا الموقف، سآخذ أجرًا، قرش صاغ فقط. سأتكلف أنا القضية كلها.

هذه المرة لم أضحك. أوقعنى صديقى القديم فى محنة، وقلت:

ـ ألك مكتب؟

قال بلهفة:

ـ نعم فى هذا الشارع. بالقرب من هنا. خذ هذه البطاقة، بها العنوان، والتليفون. البطاقة الألف أو الألفان، لا أذكر. أعطيت مثلها لغيرك، فى الطريق، فى المحكمة، فى المحال التجارية. لكن لا أحد يأتى إلىَّ، لا أحد يطلب عونى. عذرًا، بل لا أحد يمد لى يد العون."[١٢٧]

ويزيد من أزمة عطالة محمود المنيسى أن زوجته "رسامة من الدرجة الثانية، تقيم أحيانًا معرضًا. تبيع أحيانًا لوحة، تعمل مدرِّسة بمدرسة. أحيانًا



تعلم الرسم لسيدة مطلقة أو أرمل أو عانس تمتلك بيتًا فـاخرًا أو مـالاً وافـرًا. كانت تنفق عليَّ وعلى البيت والأولاد"(١٢٨).

لقد فقد محمود رجولته التى يستمدها من قوامة الإنفـاق ولـذلك فهـو يرى أنه ليس سوى واجهة للبيت. يحكى عن أزمته من خلال رؤيتـه ـ لذاتـه ـ فى عين زوجته "أنا الفحل الذى منحها هؤلاء الأولاد، ظل رجل لها بدلاً مـن ظل الحائط، حمارها الذى يجعر فى الدار. أنا اللمسة الأخيرة للـديكور المنـزلى. للوحة حياتها بين الناس. الضرورة المحرقة لحاجة امرأة إلى الجنس"(١٢٩).

القسم الثانى

الدور الوظيفى للشخصية

أولاً : الدور الوظيفى للطاغية

تمثل صورة الشخصية الطاغية أحد طرفى علاقة القوة والضعف أو المستبد والمقهور حيث لا وجود لقهر وضعف من دون وجود لقوة أو طاغية تئن من استبدادها وسلطانها الشخصية المقهورة أو المستبدة، ويعج الكثير من قصص سليمان فياض بصور الطغاة وهى الصور التى تتميز بـ:

١ ـ ثباتها على حالة واحدة رغم تعدد أشكالها.

٢ ـ استدعائها لصورة المقهور ـ المقابل لهذه الصورة ـ فى نفس توقيت ظهور الطاغية.

وعلى ذلك فمعظم شخصيات فياض "سادومازوخية" دون الفصل بين المصطلحين والسادومازوخية مصطلح يعبر "عن العلاقة الوثيقة بين السادية التى هى إيقاع الألم بالآخرين، والمازوخية التى هى ـ على العكس ـ تقبل إيقاع الألم على الذات والاستمتاع به"(١٣٠).

السادى/ الطاغية يستعذب إيلام الآخرين لأنه يشعر معهم بقوته وهو يمارس سطوته وسلطانه، والمازوخى يتقبل الألم لشعوره بالدونية والخوف



وعدمية الذات، وعلى الرغم من التضاد بين الصنفين فإنهما يرتبطان، ارتباط وجهى العملة الواحدة لأن "ميل الذات البشرية لأن تكون سيدا مطلقًا على شخص آخر هو الضد المباشر للميل المازوخى، وقد يبدو محيرًا أن يرتبط هذان الميلان المتعارضان ارتباطًا وثيقًا: فالرغبة فى الخضوع والتبعية والمعاناة والعذاب هى عكس الرغبة فى السيطرة، والتسلُّط، وجعل الآخرين يعانون. غير أن الحاجة الأساسية الكامنة فى الميلين هى فى الواقع حاجة واحدة تنبع من العجز عن تحمل العزلة والوحدة وضعف الذات، ويقترح إريك فروم تسمية هذه الحاجة المشتركة بين الميلين باسم "التكافل" وهو مصطلح يعنى اشتراك فردين مختلفين فى معيشة واحدة لفائدة كل منهما."[(١٣١)]

وعلى الرغم من اتساق شخصيات الطغاة والمقهورين ـ فى قصص سليمان فياض ـ فى سياق واحد فإن الباحث رأى توخيًا لعدم الخلط والاضطراب الفصل بين هؤلاء وهؤلاء، ولذلك جاءت صور الطغاة فى جانب وصور المقهورين فى جانب.

١ـ العمدة:

يظهر العمدة فى القصص التى تدور أحداثها فى ريف مصر باعتباره الطاغية، المالك للسلطة والثروة، يتجمَّع حوله كبار رجال الإدارة من الأعيان والملاك وكبار رجال العوائل القوية "كان العمدة شكرى جالسًا على مصطبة الدوار، وظهره إلى نافذة مسجد الشعائر، يحيط به أعيان عوائل البلد: شعير، ومكنس، وفياض، والدسوقى والشيوى، وعلى مصطبة متعامدة أعيان العوائل الأخرى: ميترى، وجرجس، والدواودة، ويوسف"[(١٣٢)]

يتربَّص العمدة بالسلطة المخولة له، بكل قليل فى يد الفقراء والعجائز، يطل بوجهه فى مخيلة الخالة جندية، وهى تفكر فى أمر عنزتها المريضة، ليكون الحل الوحيد لفك أزمتها. يستغل سلطاته المستترة فى تنفيذ القانون كيفما يتراءى لصالحه "أدارت جندية فكرها بين أعيان القرية: البقال، وتاجر الأقمشة، ومشايخ البلد، واحد واحد حتى توقفت عند وجه العمدة، ثم قالت: ـ لن يشتريها أحد منى وهى مريضة إلا بأرخص ثمن، والثمن الذى سيدفعه لن يكفى لشراء عنزة أخرى"(١٣٣)

لم تصرح جندية ـ بعدما دار فكرها فى أعيان القرية ـ باسم العمدة أو حتى صفته، ولكن توقف فكرها عند وجهه، ثم حديثها عنه بالمفرد الغائب (سيدفعه)، يدل على حضوره كقوى غاشمة تتربص بكل الأهالى الضعفاء. يرسل العمدة بخفيره/ محمدين ليرهب الخالة جندية بعدم ذبح عنزتها أو بيعها لغيره، "ودخل محمدين الخفير، واتجه من فوره إلى العنزة، ودفع بقدمه فى جنبها، فجفلت من دفعته، فعلم أنها حية، فى الحال صاحت جندية:

ـ أبعد رجلك. انقطعت رجلك.

ضحك الخفير، ثم قال:

ـ جئت أطمئن على أنك لم تبيعيها، أو تذبحيها، العمدة يحذرك يا خالة من مخالفة القانون، وإلا دفعت غرامة كذا مائة جنيه، وسجنت يا خالة.

ـ مائة جنيه، وسجن.

شهقت جندية وهى تقول ذلك، ثم أضافت:

ـ من أين؟

ـ إذا عجزت عن دفع الغرامة تسجنين بها يا خالة.

قال ذلك حافظ وراحت جندية تنظر فى وجهيهما. ثم سألت:

ـ والعمل؟

قال الخفير:

ـ تبيعينها للعمدة، قبل أن تموت.

ـ بكم؟

ـ بجنيه واحد. ها هو. العنزة مريضة، وقد تموت قبل ذبحها"(١٣٤).

ولا يأتى طغيان العمدة وسلطته فى الريف المصرى إلا بفعل استمداده للطغيان والظلم من القيادات الأعلى، الأكثر سلطة والأكثر فسادًا. يوضح ذلك مدى الظلم والقهر الذى حاق بقرية (الهجانة)، التى زاد فيها ظلم العمدة وجبروته بعدما تماهى بسلطة الملك فى مصر المحروسة "أقارب الجوهرى باحوا بالسر. ابنهم العمدة دفع ستة آلاف جنيه لياور الملك، فحجز الياور لنفسه ألفا، وأعطى الملك خمسة. الملك منح الجوهرى لقب بك فى حفل رسمى بالقصر الملكى. أعلن فيه فرمان اللقب، الأعيان ورجال الإدارة وكبار رجال العوائل توافدوا على الدوار، وصافحوا مهنئين يد الجوهرى التى صافحت يد الملك"(١٣٥).

العمدة إذن صورة مصغرة للفساد، للطغيان العام الذى حكم مصر فى أيام الملك، الذى راح يغدق ألقابه الجوفاء لكل من يدفع الآلاف فى قصر



المرتشين والفاسدين، ولذلك فما إن يعود الجوهرى من مصر المحروسة محملاً بلقب الباكوية حتى يفرض العديد من القيود على القرية التى تثور فى وجهه، ولا ينقذه سوى مجىء الهجانة ليحفظ ماء وجهه بعدما ضربت عائلته.

فى نهاية القصة يرضخ العمدة/ الجوهرى لقرار عزله من قبل الحكمدار، لينفك الحصار المفروض على القرية، ويتبادل الفريقان أسراهما، ولكن يبقى قرار ترشيح الجوهرى/ العمدة المقال/ للعمدة الجديد. الحفناوى حاملاً للعديد من الدلالات، وذلك لكون قرار الترشيح يخضع لاعتبارات الثروة وامتلاك الدار الملائمة وانتسابه لعائلة كبيرة العدد، وهى أمور فى مجملها غير موضوعية لتولى العمدة/ الحاكم، فليس الاختيار نابعًا من اختيار المحكومين/ أهل القرية، وليس نابعًا من صلاح الحاكم الجديد القادر بحكمته وفهمه على جمع كلمة القرية. إن مقوماته لتولى المنصب، يجمعها الجوهرى بقوله: "الحفناوى يا جناب الحكمدار، راجل غنى، وميسور، وبيته ينفع دوار، وعنده خيل هو وعيلته ياما"(١٣٦).

لقد انزعج عبد المعطى من اختيار الجوهرى للحفناوى خلفًا له، وذلك لأن الاختيار ـ كما ذكرت ـ لا يخضع لأمور موضوعية من ناحية ولأنه ـ أى الحفناوى ـ من سلالة عائلة تتصف بالظلم والطغيان، من ناحية أخرى "انزعج عبد المعطى من ترشيح العمدة للحفناوى، بل ولأى رجل من عائلته فالغنى يورث الطغيان والظلم، وعائلة الحفناوى دماؤها الفرنسية القديمة ورثت القسوة حتى عياله قساة، ورثوا القسوة والعنف، يقطعون الشجرة لأنها مائلة وليست مستقيمة، يدبون العصى فى مؤخرة الدجاج الشارد ويخرجونها من أفواهها"(١٣٧).



الحفناوى كما يصفه المقطع السابق نبت ليس أخير فى سلالة الطغاة، التى ما إن يزول منها واحد حتى ينبت الآخر. تسرى فى عروقه الجينات الوراثية التى استقاها من أجداده الفرنسيين الذين طبعوا على عائلته بخاتم الغلظة والقسوة حتى إن أطفال عائلته تتملكهم غريزة العنف والإفساد التى تطول الشجر المعوج الذى لا يورق لهم والدجاج الشارد ليعبثوا بروحه.

وأعوان العمدة من الأعيان وكبار رجال العائلات كالعمدة، يستمدون طغيانهم من العمدة نفسه، ولذلك فدائمًا ما يطوى الحاج إبراهيم بلهنية قلبه على ذنب من ذنوب الأعيان "نما إليه خبره، طرد العين مثلاً مؤاجرًا، أو ظلم مزارعًا، أو ضرب زوجته كفًّا، أو طرد ابنة له أحبَّت خادمًا كان هو أو أبوه، خادمًا له يومًا أو أكل حقًّا لأحد، أو رد سائلاً"(١٣٨).

٢ ـ الباشا والملك

يعد (الباشا والملك) أحد وجوه الطغاة التى تظهر فى قصتى (**عطشان يا صبايا، كل الملوك يموتون**)، وقد آثرت أن أجمعهما فى سياق واحد على الرغم من الفارق النصى، وذلك لوجود بعض الاعتبارات الفنية بينهما:

أولاً: أنهما نموذج أقوى وأعتى لتمثيل دور الطاغية، يساعدهما فى ذلك إمساكهما بمقاليد سلطة/ حكم أكبر إضافة لامتلاكهما لثروة مالية أكبر.

ثانيًا: إن دورهما فى تجسيد دور الطاغية يتعدَّى دور العمدة المحدد، ليشمل قطاعًا عريضًا من الجماهير/ المقهورين.

ثالثًا: يبقى أن أهم ما يجمعهما فى سياق واحد هو أنهما ـ رغم تعاظم دورهما فى تحريك الأحداث ـ لم يظهرا نهائيًّا على مسرح الأحداث. إنهما يلعبان



ـ فقط ـ دور الغائب/ الحاضر، تحكى عنهم الشخصيات المتأثرة بضغوطها، إنها يذكران بدور (القيصر)(*) الطاغية الذى دارت من حوله كل الأحداث دون حضوره.

فى قصة (**عطشان يا صبايا**) يتحاور الحاج على مع ابنه حول أراضى القرية التى مات زرعها وجف ماؤها بسبب تحويل مياه الترع إلى أرض الباشا وحده، وهو ما أدى لبزوغ الأسطورة وتحريك كل الأحداث. "وقال الشيخ لابنه متجاهلاً ما حدث كله:

– انبارح يا به، قالوا لى فى المركز، إن الشكوى اللى كتبتها للناس ماوافقوش عليها.

فقال الحاج باهتمام:

ـ تموت الأرض بجه، علشان أرض الباشا تشرب من المية المحجوزة فى رأس الترعة.

وقال ابن الشيخ:

ـ حنعمل ايه. يوم الحكومة بسنة.

فقال الحاج بحزن ظاهر:

ـ زمان الأرض بقت شراقى والزرع دبل وبقى همدان.

وعلى غير موعد، قال الشيخ عبد العال:

ـ ابّه. إلا فين مفتاح العيلة الكبير؟



ضحك الحاج على آنئذ بسرور، فما تزال له قيمة عند الجميع، حتى لدى ابنه الذى أصبح يسيطر على كل شىء فى هذا البيت، وقال لابنه:

ـ شوف يا بنى. البيت ده مفتاحه ماحدش عرف مكانه، واللى فحتت له فى الأرض، ودفنته جوه البيت، بعد ما قفلت الباب من جوَّة، هيَّة جدة جدتى أم الخير. بعد بنتها ما اتقفلت عليها الأرض. من أيامها والمفتاح مالوش غوابر، وباب البيت مقفول، وحتى خرم المفتاح بتاع الباب، سدَّته أم الخير بالطين"(١٣٩).

لقد توازى ظهور الباشا. الطاغية مع ظهور الأسطورة/ الحلم، فى وقت أنَّت فيه القرية المصرية لفترة طويلة من هموم الإقطاع والإقطاعيين، من ضغوط الفرد. الباشا الذى يحظى بالسلطة فى مقابل الفلاحين الضعفاء المحرومين من كل المقومات الأساسية لمواصلة الحياة، ولذلك فالحكى عن (زمن الأرض الشراقى) يوازى الحكى عن البيت المهجور، بوصفه الحاوى لخزينة الكنز المدفون. حيث الخلاص الأسطورى لتخطى الواقع المرير.

الباشا لا يحضر بشخصه لنتعرف على ملامحه الجسدية وأبعاده النفسية والاجتماعية، ومع ذلك فإن حضوره أوضح من أن يُغفل. إن أثره فى شخصيات القرية، بل والقرية ككل، حاضر بما لا يمكن تجاهله، ولذلك فمهما حاولت الأسطورة بما لها من حضور لا يستهان به فى عالم الريف، فلن تستطيع أن تمحو حضوره الطغيانى الماثل حقيقة فى أرض الواقع، ولذلك فالحاج على لا يستطيع الفكاك من مجاله الطغيانى ـ إن صح التعبير، فهو دائمًا نائم، يرى تحته " أرضا فسيحة، عطشى، متشققة، كل شق فيها تغيب فيه ساق رجل. أعواد خضراء أصبحت حطبًا يابسًا. كيزان الذرة والقمح لم تعرف الميلاد أبدًا.



مياه الترع جفت. آبار عديدة تناثرت فى قيعان الترع الناضبة، ولا ماء فيها سوى شبر واحد. حوله ألف فم وألف لسان. شقوق الأرض ملأى بالأطفال كالرمال. يبحثون عن حبة قمح. الدنيا كلها فرن ينصهر فيه الكل، والكل، وهى، الصبية الصغيرة، تصرخ تحت كل شق، وفى قلب كل قاع: عطشانة يا امًّا، عطشانا يا!!! ما"(١٤٠).

وفى قصة (**كل الملوك يموتون**) تغيب الشخصية/ الملك جسدًا وتحضر فعلاً وأثرًا. يتماهى البرى حلمًا. مجازًا مع ملك مصر، لأنه يعد نفسه مثل أى ملك، حتى ولو كان ملكه على رقعة الشطرنج ذات الملوك الوهميين. يتمسك البرى بلعب الشطرنج لكى يصبح "ملكًا على شىء ما، وهاأنذا الآن. ملك الشطرنج فى هذه المدينة، بل ثم مصر كلها"(١٤١).

لا نتعرف على الملك إلا عبر صورته المعلقة فى المقهى، يراه صلاح والبرى وهو جاثم على كل شبر فى البلاد، فى المقهى يرفع البرى عينيه إلى "صورته فى المرآة، خلف رأس البرى وشال البرى بعينه إلى صورته على الحائط المقابل: شاربه مفتول، ووجهه يطفر عزًّا"(١٤٢).

تعكس الصورة المعلقة فى المقهى الإشارة الوحيدة لحضور الملك فى صورته الثابتة. تعكس الصورة الجلال الملكى لصاحبها ذى الشارب المفتول، الدال على القوة والجبروت والوجه المورد من دماء غزتها أجساد الشعب المطحون. يقارن البرى نفسه بالملك وهو يتأمل صورته "وشال البرى عينيه إلى صورته على الحائط، عفوًا. كان يتنهَّد. خاطبه بحيرة: أنت يا ملكى ولدت وفى فمك ملعقة من ذهب، أنا لم أخترك ملكًا، وولدت أنا لأجدك ملكًا على. أبوك



ثم أنت. أخبرنى يا ملكى، برغمى: أكان لك يومًا هدف مثل هلال وصلاح. اثنان من رعاياك يا مولاى. لم فتلت شاربك على الجانبين إذن؟ لم، ما دمت ملكًا، بقيت مع هؤلاء المخنَّثين فى معسكراتهم؟ لم خرجت مع غانية فى سيارتك، ورحت تقطع الطريق الصحراوى فى جنون، حتى انقلبت بك وسقطت جريحًا، وهربت هى؟ بل. لم قبلت أن تبقى ملكًا، سجين المخنثين، وتجار الكلمات، فى قصرك؟ خنزيرًا يعلف جيدًا كعجول المواسم، أرنبًا ينزو؟ ما دام لك هدف، فلم قبلت ذلك؟ ملك شطرنج أنت، مثلى. لا. بينى وبينك فارق: أنت سجين، وأنا حر إلا من أبى، وهذا المعهد الذى لا نجاة من سجنه، إلا إلى سجن أبى فى أرضه الضيقة. أنت ترى يا ملكى مدى حريتى، واحد من رعاياك، تقوم أنت والساسة والمخنثون بإطعامه، وحمايته ومع ذلك ما زلت ملكًا، وما زال المخنثون لكن صدقنى فأنت آخر ملك، ولسوف يرحل المخنثون، ويسقط الساسة، وربما تمتلئ الأرض بالحرائق. سأحاول أن أنهض يا ملكى، وأصبح ملكًا على نفسى، ومربعات السواد والبياض، والليل والنهار لو تعلم فيهما، وقطعهما الخشبية التى لا تضر أحدًا، يا ملكى، لا تحرس أحدًا، ولا تستجدِ من عذابه، كنوزًا وحريمًا، وسجائر توقد بأوراق المآذن الخضراء"(١٤٣).

٣ ـ مقاول الأنفار:

مقاول الأنفار هو إحدى الشخصيات التى تمارس دور القوة الضاغطة بطغيانها على شخصيات قصة (**الغريب**). لا يظهر جسدًا وإن كان حضوره فعلاً يشكل المحور الحقيقى لتحريك الأحداث، فى صعيد مصر الفقير، ينهى



عمال التراحيل الأعمال الموكلة إليهم، ينظفون الترع ويحفرونها فى ثلاثة أيام، ثم يمكثون أسبوعًا كاملاً فى انتظار المقاول الذى تعاقد معهم على الأجر. يغيب المقاول ولا يحضر فيأكل الانتظار أجساد العمال، المعلقة عيونهم على الطريق، على أمل حضوره. المقاول كباقى طغاة قصص سليمان فياض. يحضر فى عيون الشخصيات الأخرى كقوة مسيطرة تتحكم فى الآخرين وتخدعهم "قال الغريب:

- هل تعتقد أنه سيأتى؟

- سيأتى. هو قال ذلك. لا بد له أن يأتى.

- أنا أيضًا أعتقد أنه سيأتى. لا يمكن أن يترك كل هذه الأرواح، ويذهب.

- نعم لا يمكنه ذلك. هو أتى بنا هنا لنعمل، ولقد عملنا وعليه أن يدفع لنا. لنذهب.

وصمتنا وعلى مد البصر بدا النيل مكتظًّا بالمياه وبدت السماء فوقه رمادية مضببة.

وقال الغريب بحيرة:

- نعم، لا يمكنه ذلك. أقول لك يمكن ولا يمكن.

- لكنه قال: ثلاثة أيام ويأتى.

- ولقد مضت عشرة أيام. من يدرى الغائب عذره معه.



على الشاطئ المقابل مرقت سيارة صغيرة، لمع زجاجها فى الشمس، ووضع أمين كفه على عينيه متابعًا السيارة حتى اختفت ثم قال:

ـ له. سيارة تضوى مثلها.

فأجابه الغريب غير مكترث

ـ ولو، فى النهاية سنرقد معًا نفس الرقدة.

وصمت ومرقت سيارة صغيرة فقال أمين وعيناه على عاصفة الغبار المدومة:

ـ هل نظل ننتظر هنا؟ لقد انتهينا من تطهير مقطوعيتنا، فلم لا يأتِ؟

قال الغريب:

ـ الأنفار جميعًا على طول الفاروقية انتهوا من تطهيرها.

وأضاف مؤكدًا:

ـ سيأتى. هو قال ذلك، وعلينا أن ننتظره حتى يأتى"(١٤٤).

يخلق غياب المقاول حالة من أفق الانتظار التى تستشرى فى نفس الغريب ورفاقه، يخافون من المستقبل الذى ينتظرهم من أهل الناحية التى اعتدوا على نخيلها، فى نفس الوقت الذى يحزنون فيه على مجهودهم الذى بذلوه من دون أخذ أجرهم، وبين الخوف من المستقبل والحزن على الماضى، يفكر الغريب فى دورة الحياة التى يبقى فيها الأقوى "وفكر الغريب أنه من اللازم أن يأتى المقاول. لا بد أن يأتى ولا بد لهم أن ينتظروا عودته، وفكر: كيف يكون



حال عالم لا يأتى فيه المقاول، ولا يعرف أنفاره كيف يواصلون الانتظار"(١٤٥). لقد لعب المقاول - رغم غيابه - الدور المحورى فى تحريك الأحداث، ورصد مظاهر حياة عمال التراحيل الفقراء. نصب على العمال وأكل أجرهم فى علاقة دائرية - يرى فيها الغريب - يلتهم فيها الأقوى من هو أقل منه "المقاول يأكل الأنفار، والأنفار يأكلون النخلة الصغيرة، والأرض تأكل الكل، ولسوف يأتى يوم يؤكل فيه الجميع: الأرض والشمس والنجوم. آكل ومأكول. دائن ومدين. دورة دائبة لا تعرف متى تنتهى"(١٤٦). مقاول الأنفار كالعمدة فى القرية وكالرئيس فى الدولة وكالباشا فى الدائرة، وكالملك فى المملكة، وجه قبيح من وجوه الطغيان(*) التى تتحوَّر فى أشكال زئبقية، ولذلك فهو وجه الشر الظاهر فى الحياة، وجه الشيطان الغاوى فى عالم الغيبيات، وجه الغياب لكل قبيح يجب تنكيره، وجه السلطة الحاكمة بالمال والقوة والفعل، فى مجتمع استسلم فيه البسطاء لإغراء "واحد من المقاولين، لا نعرف من هو، ولا من أى بلد جاء. قال لنا: تعالوا لتعملوا، فجئنا لنعمل، وحين أنجزنا ما علينا. تركنا واختفى، نحن لا نعرف من اسمه أكثر من أنه البك المقاول"(١٤٧).

ثانيًا : الدور الوظيفى للمقهور

تلعب العوامل الاقتصادية دورًا لا يستهان به فى قهر الأشخاص قبل الشخصيات، خاصة فى ظل مجتمعات يقيم فيها الفرد بما يمتلكه لا بما ينتجه، وفى المجتمعات النامية يتفاوت توزيع الثروة بين الأفراد تفاوتًا كبيرًا، فدائمًا ما توجد طبقة تملك كل شىء فى مقابل طبقة - تضم الأغلبية العظمى من السكان - لا تملك على الإطلاق شيئًا.



وقد ظل هذا الوضع سائدًا فى مصر حتى قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ م، والتى حاولت تصحيح الأوضاع الفاسدة، ولكن وعبر العديد من المتغيرات السياسية والاقتصادية العالمية، ظهرت مرة أخرى طبقة جديدة من الإقطاعيين الجدد، زادت ثرواتهم وتخمت أجسادهم وذلك فى مقابل زيادة رهيبة لعدد الفقراء الذين تزايد عددهم يومًا بعد يوم، وخاصة بعدما انهار النظام الاشتراكى وساد النظام الرأسمالى باعتباره النظام الاقتصادى الوحيد والمعتمد فى العالم، وفى ظل الفقر الاقتصاد ينمو القهر السياسى بأشكاله المتعددة والتى يعد الحكم الفردى فيها هو أقوى وأبرز أهم هذه الأشكال، وفى قصص سليمان فياض، يرى الباحث تقسيم القهر إلى:

١ـ المقهور بتأثير العوامل الاقتصادية.

الفقر فى عالم الريف أحد أهم مظاهر القهر التى تصفع الفلاح لهوة عميقة، لا يجد فيها

أى يد تمتد لمساعدته، وسليمان فياض "يقدم عن هذا الفقر صورًا حية نابضة"(١٤٨)، لأنه يشكل فى أكثر الأحيان الأسباب والنتائج التى تدفع الشخصيات والأحداث لنقطة الذروة.

ففى قصة (**وبعدنا الطوفان**) لا تحس ـ كإنسان ـ "بمأساة الرغيف كما تحسه فى هذه القصة، من حيث هو عذاب معنوى، ففى سبيل الرغيف تتعرض الحياة الزوجية للسقم، حتى السقوط فى الوقت الذى يحس فيه المرء ويعى فاجعة الخيانة"(١٤٩).



فعلى غنيم الذى يطلب الإفطار، فى بداية اليوم، لا يجد سوى رد سميحة القاسى "ليس لدينا خبز"(١٥٠)، فى الوقت الذى يبكى فيه ابنهما - الرضيع/ برعى - لعدم وجود لبن فى ثدى أمه، فتقول بحسرة: "سأكمل له رضعته ماء"(١٥١)، ولا شك فى أن وضعية الفقر التى يرسمها الكاتب من خلال المقتطفين السابقين تضعنا فى مواجهة طبقة شديدة الفقر.

وتزداد الفجيعة إذا علمنا أن أمر الشحاذة قد أصبح مغلقًا فى وجه أطفاله حيث "لا فائدة من إرسالهم إلى الناس لن يعطيهم أحد"(١٥٢). بل كيف يعطونه هو، وهم "يريدونه دائمًا كى يسليهم، وأنهم سيختبئون داخل عيونهم، لو طلب من أحدهم قرضًا"(١٥٣)، ويزداد الأمر سوءًا بعدم حصول على على أية فرصة للعمل أو الاقتراض، فكيف يقرضه عليوة المرابى وهو القائل: "أتريد أن أقرض من لا يملك رهنًا؟ هل تتصور ذلك يحدث منى"(١٥٤).

وأمام هذه الدوافع تسقط سميحة فى عالم الرذيلة مع ممدوح ابن عليوة، ولم يكن سقوطها فى المرتين سوى لسد جوع الأطفال، فالمرة الأولى "كانت وهو حى. كنا جياعًا. أنت تعرف"(١٥٥)، والمرة الثانية كانت بعد موت زوجها بأسبوع واحد لأنه "لم يعد لدينا خبز منذ يوم"(١٥٦).

وعلى الرغم من أن على غنيم مات محروقًا فإن الحريق لم يطهر قلوب القرية ولا قلب عليوة، بل إن عليوة الذى مات على غنيم وهو يطفئ حريق بيته ودكانته، راح يمن لمنسى على القبر الذى منحه لعلى غنيم "اسأل الحاج رجب من اشترى له قبره بأرضه وطوبه أنا الذى دفعت ثمنه لقد منحته قبرًا لم يكن ليجده، اسأله لماذا فعلت ذلك؟ لأن أحدًا آخر لم يهبه قبرًا واحدًا من مقابر



أسرته"(١٥٧)، ونسى عليوة أن عليًّا قد حضر قبل ساعات قليلة وطلب منه "ربع جنيه كقرض"(١٥٨)، ولكن عليوة رفض إعطاءه القرض لأن عليًّا "لـن يـستطع توفير هذا المبلغِ فى أى يوم"(١٥٩)، ولم تمض الساعات حتى مات محترقًا من حمـل براميل الجاز الموجودة فى دكانة عليوة، لينقذ القرية "الظـالم أهلهـا"(١٦٠)، وليتـه ترك الحريق "ليته فعل. كانت القرية ستتطهر. حتى من الحزن"(١٦١).

وفى قصة (**الغريب**) نجد عمال التراحيل ـ الفئة الدنيا فى المجتمع ـ وقـد "صارت جلودهم على جماجمهم وعيونهم غائرة"(١٦٢)، وهم يعيـشون "فى كـوخ بلا سقف والشمس فوق الرأس تمامًا وليس من ظل لشىء"(١٦٣). بعدما نـصب عليهم مقاول الأنفار وتركهم بلا أجرة بعـد العمـل المـضنى فى حفـر الترعـة، قرب مدينة قوص.

لقد ظلوا عشرة أيام فى أكواخ السمار التى بنوها ينتظرون عودة المقـاول ويحلمون بالأجر قبل أن "يأتى موسـم جمـع القطـن، لا بـد أن أعـيش ولكـى أعيش لا بد أن أنال حقى فى يدى، وأستريح لأسابيع فى عش على حافة البركة، وساقاى مدلاتان فى مائها"(١٦٤) وفى أثناء

انتظارهم الطويل يأكلهم الجوع فـ"لم يفطر أحد بعد"(١٦٥) و"لم يبق معنـا شىء نأكله"(١٦٦). سوى أكياس بهـا " بقايـا خبـز"(١٦٧)، ويتغلبـون عـلى الجـوع بنصيحة الغريب بشرب الماء "فالماء يملأ البطن دائمًا"(١٦٨)، ويشتد الجوع بالعمال فيجورون على طلع النخل يأكلونه ليسدوا الجوع الذى "يجعل النـاس يـأكلون حتى موتاهم"(١٦٩)، ويقرر العمال فى النهاية الرحيل خوفًا من أن يقـتلهم "أهـل الناحية غدرًا"(١٧٠)، ولفقدهم الأمل فى عودة المقاول، ولكن الغريب يصر عـلى



البقاء ليأخذ أجره، ويصر أمين على اصطحابه حتى لا يقتله أهل الناحية ويشتد الصراع بينهما فيقتل الغريب على يد أمين، تمامًا مثلما تنبَّأ الغريب بقتله، ولكن هل قتل أمين الغريب فعلاً؟ أم أن الفقر والمقاول هما اللذان قتلاه، ألم يقل الغريب ذلك لأمين وهو يستدير ليرى وجه قاتله "لم تقتلني أنت. قتلني المقاول. قتلنا بيدك. قتلنا جميعًا من زمن بعيد. منذ ولدت أنا"(١٧١).

وترصد قصة (**الأعرج**)، الفقر المدقع الذى يتعرض له على الأعرج فى قرية مات قلبها أمام توسلاته لمترى صاحب الدكان لكى يعطيه قرشًا. "أعطنى قرشًا يا عم مترى"(١٧٢) أو قطعة حلاوة يسد بها جوعه "طيب اعطنى قطعة حلاوة يا عم مترى، حلاوة،"(١٧٣)، ولكن مترى فى الحالتين يتذرع بالصمم، وما مترى سوى واحد من أهل القرية، يفعل كما يفعلون تمامًا، فالأعرج يصيح فى أهل الحارة بحرقة "يا ناس يا أهل الحارة، أكل يا أهل الحارة، أريد أن أتعشى"(١٧٤). "إنى جائع. جائع يا أهل الحارة"(١٧٥)، ولكنه لا يجد من أهل الحارة سوى الضرب بخشب السنط.

ويترك الأعرج أهل الحارة ويذهب إلى بيت العمدة ويتوسل لخفيره قائلاً: "وحياة النبى يا أبو أحمد. قل للعمدة أن يعشينى أو يرسل لى قرشًا"(١٧٦)، ولكن الضرب بالحذاء كان هو الرد الطبيعى "البلد لم يعد بها خير"(١٧٧)، وأمام قسوة ما يلاقيه الأعرج فى حاضر القرية، لا يجد أمامه سوى استرجاع الذكريات القديمة لأيام كان يأكل فيها ويشرب "كان وجه الأعرج سمينًا مدورًا مشربًا بحمرة"(١٧٨). من كرم النساء اللائى كان يقول لهن وهن ينظرن إليه بإعجاب "ذلك من خيركن يا سيداتى"(١٧٩).



ويقرر الأعرج ـ إزاء الواقع المرير الذى يلاقيه فى القرية ـ الذهاب للمدينة، ممنيًا نفسه بواقع يعتقد أنه سوف يكون أحسن حالاً، ولكن قلب المدينة القاسى لم يستقبله كما توقَّع، لأنه لم يجد فى استقباله سوى عربة سريعة أرادت قتله.

وهكذا وجد الأعرج نفسه فى المدينة "وقد تدحرج حتى سقط فى قناة جافة"(١٨٠)، ووجف قلب الأعرج ودق عاليًا فقرر العودة مرة أخرى للقرية/ للكلب فوكس، حيث لا تربطه أية علاقة بأى شخص سوى فوكس فـ"لولاك يا فوكس لولا خوفى من عدم عودتك، لما عدت يا فوكس"(١٨١)، ولم يكن العود أحمد كما تمنى لأنه عاد ليجد "رائحة رماد محترق"(١٨٢)، ففهم أنهم قد حرقوا كوخه فى غيابه، حرقوه بالنار ـ نفس النار ـ التى حرقوا بها على غنيم من قبل.

وهكذا تظهر العوامل الاقتصادية بوصفها واحدة من أهم الأدوات الرئيسة فى قهر الكثير من الشخصيات، ويستخدم السارد العديد من الوسائل الفنية لاستحضار شخصيات غلبها الفقر المادي؛ ففى قصة (**الغزوة الواحدة بعد الألف**) يتبادل حسن/ البطل حوارًا مع صديقه عطية، يأتى فيه بذكر عم مرجان. الذى رضخ للفقر عن طيب خاطر "ضحك عطية وقال:

ـ أتذكر عم مرجان؟

ـ نعم. ما له.

ـ كان عبدًا لعائلة الديرى.

ـ أعرف، وأصبح حرًّا.

ـ لكنه رفض هذه الحرية.

ـ كان صاحبى لم يقل لى ذلك.

ـ لم يقله لأحد. لكنه ظل جالسًا يخدم أسياده من عائلة الديرى. ظل عبدًا حتى مات. يعمل مقابل الفضلات لطعامه. بلا أجر، بلا زوجة، يزرع. يصنع مقاطف من الخوص، وأقفاصًا من الجريد، يغزل خيوط القطن والصوف. ينسج بالإبرة طواقى لرؤوس العائلة، وتككًا لسراويلهم الداخلية. يربى الأولاد. ينزح آبار البراز فى بيوتهم، ويقطع السباخ من حظائرهم. حتى مات شيخًا فانيًا"(١٨٣).

يلعب الحوار الدائر بين الشخصيتين دورًا فى استحضار شخصية أخرى/ مرجان. التى تغيب عن الحضور الفعلى فى النص، فى توازٍ بين غيابها فعليًّا وتهميشها حياتيًّا لأقصى درجة. يستلم مرجان صك حريته، فيرفضه راضيًا عن قناعة بالعيش وحيدًا بلا زوجة أو ولد. يقنع فقط بالعيش عبدًا لأسياده حتى يموت شيخًا فانيًا.

وفى المدينة تزداد قضية الفقر سوءًا وذلك لأن ابن المدينة فى حاجة إلى وسائل ترفيه ومستوى معيشى إذا قيس بمستوى أهل القرية فهو ترف، ولكنه بالنسبة لابن المدينة ضرورى فى ظل الحاجات المتعددة والمتطورة وهى الحاجات التى يراها ابن المدينة أمام عينيه دائمًا، فى حين أنها محتجبة عن ابن القرية، ولذلك يعيش ابن المدينة فى أزمات نفسية لا يستطيع منها فكاكًا" سيذهب إلى عمله الآخر، بعد الظهر، من أجل مطالب البيت التى لا تنفد. مع ذلك فهو مدين. مرتبه ينمو كما كان ينمو مرتب الآباء، والأسعار ترتفع عامًا بعد عام"(١٨٤).

وهكذا يتأزم يوسف نفسيًّا وهو يدور كالحمار بين عملين: صباحًا ومساءً. يزداد راتبه باتجاه عكسى مع ارتفاع الأسعار، ولذلك يتمنى أن يواتيه الحظ "ولو بألف لحظة ذل، ولو بألف ميتة وميتة، ليرفع عن كتفيه عبء البيت والوسط والمظهر. ليطمئن على مستقبل الزوجة والولد"(١٨٥). يتمنى السفر إلى إحدى الدول النفطية حتى ولو على حساب كرامته. مثلما فعل صديقه كمال الذى لم يجد عملاً بعد التخرج، فطاف على كل السفارات العربية ليحظى بالتعاقد الذى لم يواتِه سوى بالتعلُّق بعربة سفير وهى تجرى مسرعة "أحاط الحاجزين الزجاجيين بزراعة وطوى عليه ساعده، وذراعه الآخر يمتد طلبًا للعمل. رجا، وتوسَّل، وبكى، ورفض أن يدع العربة حتى أخذ منه رجل المعجزات الورقة والعربة سائرة بهما، وساقاه مطويتان إلى فخذيه حتى لا تأكلهما العجلات، كتب السفير على الورقة بالموافقة، فقفز مبتعدًا عن العربة، اشترى سنواته القادمة بلحظة ذل"(١٨٦).

من العرض السابق يتضح أن الكثير من شخصيات سليمان فياض، وهى الشخصيات الرئيسة والثانوية تعيش تحت خط الفقر المادى. تملأ بحضورها النصى والفعلى معظم أجزاء العالم القصصى، يتوازى فقرها مع فقر المكان الجغرافى. تقهرها الأوضاع المادية لتتأزم نفسيًّا فى واقع ضيق. تحلم دائمًا بالخروج من عنق أحد أخطر أمراض الثالوث المرعب (**الفقر - الجهل - المرض**)، بل إن سليمان فياض غالبًا ما يحيل على الفقر المادى بوصفه منبع كل مرض وأساس كل جهل ومنبت كل حقد.



٢ ـ المقهور بتأثير العوامل السياسية

يمثل القهر السياسى أحد أهم أشكال القهر التى تدفع بشخصيات سليمان فياض للانفصال عن العالم المحيط بهم، ويعد القهر السياسى أحد الأنماط التى تؤدى لتأزم الشخصية نفسيًّا. بل ويؤدى إلى تخبطها فى واقع مظلم، تعانى فيه من الحلم بمثال/ بواقع ديمقراطى وهى تواجه مجتمعها، لأنها "دائمًا واعية بانتماء أو تماثل أيديولوجى سياسى متناغم، وهى الآن تفكر على أساس تأييد أو مجابهة المجتمع"(١٨٧) والقهر السياسى دائمًا ما يظهر فى قصص "تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب أو التحكمى"(١٨٨). يحاول فيها القاص أن يقدم التجربة فى كمالها وهى فى درجة قربها الشديد من الحياة، وتتجلى ملامح القهر السياسى على شخصيات سليمان فياض من خلال المظاهر الآتية:

١ ـ الخوف من الحاكم

تبدأ أولى مراحل القهر السياسى بخوف الشخص من السلطة، وذلك لمعرفته المسبقة لما يمكن أن يحدث له من الحاكم المتجبر، يحدث ذلك مع راوى/ بطل قصة (**الطائف مدينة جميلة**). هو ومن معه من المدرسين المصريين العاملين فى المملكة العربية السعودية، فقد نشرت إحدى صحف المملكة خبرًا يعكس مدى خوف المحكوم من الحاكم "مدرسو الطائف المصريون يستنكرون تصرفات الرئيس جمال عبد الناصر، ويؤيدون الملك سعود: أدهشنى الخبر وأخافنى، فقلت:

ـ خبر مفترى.

وقال القريعى وهو مستمر فى اللعب:



ـ المشكلة حين نعود إلى مصر، فيما يخص عبد الناصر، يصل إليه أولاً بأول.

وعلق العطار وقال:

ـ المشكلة أننا إذا سكتنا، ولم ننشر تكذيبًا لهذا الخبر، فسنواجه محنة عندما نعود: نمنع من العودة ثانية إلى المملكة، وهذا أهون الأمور، أو ربما نرفد لصالح الأمن العام، أو نعتقل، ما رأيك أنت؟

كان العطار يوجه كلامه لى. قلت له وللقريعى:

ـ المشكلة الأخرى، أننا لو بعثنا تكذيبًا لهذه الصحيفة، وهى من صحف المملكة، فلن تنشر تكذيبنا. كيف ينشرون مثلاً أننا نؤيد عبد الناصر، ونستنكر تصرفات الملك سعود، أو حتى: نحن مدرسى الطائف نؤيد عبد الناصر. دون أن نستنكر تصرفات أى أحد؟"(١٨٩).

المقطع السابق يوضح إلى أى مدى تعيش الشخصية فى رعب من الحاكم، فالمدرسون المغتربون يخافون من جمال عبد الناصر لأقصى درجة، يخافون من خبر مكذوب لا دخل لهم فيه، ويتوقعون بدلاً من سؤالهم عن صحة الواقعة أو حتى تفهم أوضاعهم السياسية التى دفعت بهم لتبنى ـ فرضًا ـ هذا الرأى. يتوقعون ـ لمعرفتهم العميقة بأساليب الحاكم ـ منعهم من السفر مرة ثانية أو اعتقالهم إذا لزم الأمر.

وإزاء هذا الخوف الدفين فى نفس المدرسين، يقرر البطل ـ تفاديًا لأزمة قد تحدث له ولزملائه ـ التأرنب(*) بإرسال برقية باسم مدرسى الطائف



المصريين إلى جمال عبد الناصر، "نؤيده فيها، ونستنكر الخبر المنشور بتاريخه فى الصحيفة السعودية. دون أن نذكر سعودًا بخير أو شر"(١٩٠).

وقد قدم البطل مسوغات خوفه الموضوعى من عبد الناصر بقوله: "أنا حقًّا لا أحب عبد الناصر، كيف أحبه وأنا أراه ينفرد بالسلطة، منذ رفضه لعودة الجيش إلى الثكنات، وإبعاده لمحمد نجيب، وتأجيله لوضع الدستور، وإقامة أحزاب وبرلمان، وأعرف مع ذلك، أننى أقدره وأخافه، لأنه جرؤ وأمَّم قناة السويس، ومصَّر المصالح الأجنبية، وألغى امتيازات الأجانب، والمحاكم المختلطة فى مصر، لكننى فى الوقت نفسه، مع تقديرى لشجاعته الفردية كديكتاتور صغير، لا أحترمه، لأنه أضاع السودان، وهو يتفاوض مع الإنجليز، وخاض حرب ٥٦ فى غير أوانها ورأيى أنه يعيد لعبة محمد على باشا بين فرنسا وإنجلترا، وهى لعبة خائبة يلعبها الآن بين الاتحاد السوفييتى وأمريكا"(١٩١).

إذن فعبد الناصر ـ من وجهة نظر الراوى ـ المستبد العادل. الحاكم الذى يعمل لمصالح شعبه ولكنه ديكتاتور مستبد لا يعرف التفريق بين السلطات التى يجمعها فى يده بدون وجود لدستور أو لتعددية حزبية أو مراقبة برلمانية.

وهكذا وُضِع البطل ورفاقه بين شقى قهر دولى ـ إن صح التعبير ـ فعبد الناصر ينتظرهم فى مصر وسعود يجثم على أنوفهم فى المملكة مثلما يجثم على شعبه "الرازح تحت حكم أسرة، كما كان الحال، تحت الحكم العربى كله، طوال قرون مضت، ومرعوب من الحرس الوطنى"(١٩٢) ويستمر خوف المصريون ـ المغتربون ـ من أهل المملكة أنفسهم، وخاصة بعدما تغيرت معاملتهم،



وظهرت بوجهها القبيح فى مواقف شتى فمن "يذهب إلى المسجد لصلاة الجمعة يسمع بأذنيه خطيب الجمعة يقول بملء فمه فى الخطبة: هؤلاء المصريون الكفرة. هذا الاستعمار الثقافى، ومن يذهب إلى جزار ليشترى لحمًا، يقول له الجزار: رح نحن لا نبيع لمصريين كفرة، ومن ينام فى بيته صاحيًا مهمومًا، أو مستغرقًا فى نوم كابوسى، مرتاعًا من خوف الجوع، وذل الحاجة، والشعور بالإهانة، ينتبه على صوت طارق، يدقُّ عليه باب بيته، أو نافذة حجرة نومه، قبيل الفجر، قائلاً: الصلاة يا مسلم، الصلاة يا مصرى"(١٩٣).

ولكن المصرى الذى غُلب على التعايش مع القهر السياسى لسنوات طويلة استطاع بذكائه تحويل الدفة لصالحه. حيث قرر المدرسون فى الطائف عمل أول اعتصام سياسى داخل المملكة للحصول على رواتبهم، وقد نجح هذا الاعتصام وأتى بثماره بعدما خرج الطلاب فى مظاهرة سلمية مطالبين بعودة المدرسين المصريين.

٢ ـ تزييف الواقع

يتم تزييف الواقع الذى يعد من أولى درجات القهر السياسى. عن طريق تغييب حق المواطن فى المشاركة السياسية، ففى انتخابات اختيار رئيس الجمهورية لا يرى بطل (**أوراق الخريف**) أوراق الاستفتاء إلا كأوراق الخريف، تتكاثر وهى تملأ الشوارع والطرقات. يحجم المواطنون عن الإمساك بها والتعبير فيها عن رأيهم، لأنهم يعلمون أنه لا جدوى منها.

وفى ظل هذا الواقع المزيف، لا يرى فتحى ـ من فائدة ـ سوى توزيع هذه الأوراق على أصدقائه المغيبين فى المقهى، وهم يحتسون زجاجات البيرة

"يركب فتحى الأتوبيس، ويعبر به الكوبرى. أوراق الخريف ما تزال تتساقط. ذات مرة اتفق مع تسعة أصدقاء. على قول لا، فى لجنة ما، وذهبوا معًا، وملأوا فراغ الدوائر السوداء، وفى اليوم التالى، أعلنت نتيجة اللجنة. كانت مائة بالمائة. من يومها لم يذهب إلى أية لجنة، حتى جىء به مرغمًا، رئيسًا للجنة"(١٩٤).

٣ ـ الكبت السياسى:

يحدث الكبت السياسى فى ظل غياب المؤسسات الديمقراطية وتشديد الحكومات العربية على المثقفين واضطهادهم وحظر العمل السياسى. يحدث هذا الكبت لبطل قصة (**الغضب**)، الذى يقهر سياسيًّا بأن تحبس حريته فى التعبير عن رأيه. حاول المواجهة ولكنه جبن فى اللحظة المناسبة فنسى اسمه "كانت أوتار صوته قد بحَّت من الهتاف، وفى اللحظة الفاصلة جرى إلى شارع جانبى، وقلبه يدق بشدة وركبتاه ترتعدان. كان خائفًا وجبانًا، وأخذ يتابع المعركة من فوق الرؤوس، وعبر الأيدى والأرجل"(١٩٥).

لقد حاول الغاضب التعبيرعن غضبه هو والغاضبون مثله، ولكن هل يسمح فى واقع يحكمه القهر السياسى، أن يعبِّر فيه هؤلاء الغاضبون عن رأيهم؟ الجواب دائمًا بـ(لا) لأن هؤلاء الشجعان "يطاردهم الرصاص من فوق الرؤوس"(١٩٦). بل ويطول الرصاص "واحدًا كان يتفرج فى الشرفة"(١٩٧)، واحد لا ذنب له.

لقد قهر الكبت السياسى كل أصحاب الكلمة، فحولهم لجبناء يخشون ضربات الحراس "ماذا بقى لك إذن؟ نسيت اسمك، ولم تعد تذكر بدلاً منه



سوى: الجبن والهوان والخوف"(١٩٨)، ولذلك فالدعوة موجهة لنا جميعًا "لنتعلم معًا، كيف نرمى حجرًا فى وجه الخوف"(١٩٩).

لأنه لا أحد منا بريئًا، "من منا البرىء؟ البرىء هو الثائر حتى الصمت خطيئة"(٢٠٠).

٤ـ التصفية الجسدية

التصفية الجسدية من أخطر مراحل القهر السياسى، بل هى المرحلة التى توضح وبقوة مدى استهانة القوى السياسية بالجسد الإنسانى، بالروح العلوية لصاحب الرأى، فى هذه المرحلة يستهين صاحب السلطة بكل مقدس وغال عند المقهور. يتعالى بأدواته القهرية ليفعل ما يحلو له وهو رائق البال.

"ـ لم يعترف. كنت أعرف أنه..

بنبرة إشفاق واعتزاز قال أيمن:

ـ جربنا معه كل وسيلة، برميل الماء. الكى. الجلد. الـ.

قاطعه المأمور. ناظرًا إلى عنتر.

ـ لم يبق لعباس إذن سوى عنتر"(٢٠١).

ولا تقتصر التصفية الجسدية على صغار المقهورين سياسيًّا، بل تمتد لتطول الكبار منهم. لتصل إلى مدير مكتب الرئيس وكبار الضباط الذين يقتلهم الرئيس فى قصة **(ليلة أرق فى حياته)** كدليل على غياب السلطات التشريعية والقضائية عند الحاكم المستبد.



ثالثا : الدور الوظيفى للمرأة

لحضور المرأة فى العالم القصصى دلالات عديدة. أبرزها أنه حضور منطقى لعالم تقوم كل مفرداته على فكرة الثنائية، حيث التقاطب الواضح فى كل عوالم الحياة (الإنسان، الحيوان، النبات، الجماد)، والمرأة شريك حقيقى للرجل فى صنع العالم وتمثله، يتعدد دورها باعتبارها فاعلاً ومفعولاً فى أشكال تساوى فى مقدارها دور الرجل إن لم يفقه، ويعد انحياز الكاتب لأى من العالمين انحيازًا لنمط أحادى الجانب، لا يقوى بنفسه على مجابهة الواقع، وقد لاحظ الباحث أن حضور المرأة فى عالم سليمان فياض به من الخلل ما يستدعى التوقف أمام هذه العينة، المنتقاة، والتى تحدد مدى حضور المرأة فى قصص الكاتب.

أ ـ **قصص ذكورية فقط**: وهى القصص التى لا ترد فيها أى شخصيات نسائية قط (**الضباب، أوراق الخريف، الكلب عنتر، جسر حى، الرجل والسلاح، العودة إلى البيت**)، ويلحق بهذه المجموعة قصص لا يتعدى فيها دور المرأة الدور الهامشى، أى أن ظهور إحدى الشخصيات النسائية فى هذه المجموعة لا يشكل أى دور جوهرى، بل ولا يمكن تمثله واستحضاره حتى كفاعل ثانوى وهى (**الغريب، حلقة ذكر، كل الملوك يموتون، ذات العيون العسلية، بلهنية، العودة، ضريح ولى الله المقدس، المسلسل، وفاة عامل مطبعة، الغضب، على الحدود، الإنسان والأرض والموت، اللص والحارس، الهجانة، الأعرج، زيارة فى الليل، الغزوة الواحدة بعد الألف، ليلة أرق فى حياته، الطائف مدينة جميلة**)



ب ـ **قصص ثنائية الجانب:** وهى القصص التى تجمع بين حضور كلا الجنسين، باعتبارهما شريكين فى صنع الحدث، وهى (**سندريللا، قنديل، الذبابة البشرية، اللغز، أطلال على رصيف مقهى، جناح استقبال النساء، زهرة البنفسج، العيون، فى زماننا، عود كبريت، عندما يلد الرجال، عطشان يا صبايا، أحزان حزيران**).

ج ـ **قصص نسائية:** وهى التى تقوم فيها المرأة بالبطولة مع حضور الرجل باعتباره شريكًا فى صنع الحدث معها، وهى (**الذئبة، جاكيت من الفرو الرخيص، أمرأة وحيدة، عنزة خالتى جندية**).

من العرض السابق يمكن القول إن:

١ ـ ينحاز عالم سليمان فياض إلى منطقة الذكور الخالصة أو تلك التى لا يكون للمرأة فيها دور يذكر.

٢ ـ لم ترد قصص يختفى فيها دور الرجل تمامًا، مثلما اختفت المرأة فى ست قصص، وهذا ما يؤكد حضور الرجل كسلطة نصية وبطولية وفاعلية.

٣ـ استحوذ الرجل وبشكل منفرد على دور الراوى، فى حين غابت المرأة تمامًا عن القيام بهذا الدور، وهذا ما يعكس انحيازًا واضحًا للرجل للقيام بهذا الدور، وقد أدى غياب المرأة عن ممارسة دورها فى حكى القصة إلى غياب وجهة النظر الخاصة بها وبقضاياها أو حتى بمنظورها لرؤية العالم، ولذلك جاءت معظم القضايا الخاصة بها محكية على لسان رجل ينقل أقوالها وأفعالها وكأنها عاجزة بنفسها عن ممارسة هذا الدور.



٤- يمثل حضور المرأة حضورًا هامشيًّا، لا يتعدى شكل الخلفية العامة أو الديكور اللازم لإكمال شكل اللوحة القصصية.

٥- يعكس غياب المرأة فى عالم سليمان فياض القصصى، غياب النصوص الاجتماعية/ العائلية، أى تلك التى تحكى عن التركيب الأسرى، ولذلك يفتقر معجمه القصصى لألفاظ (الأب، الابن، الأم، الخال، العم، الأخ، الجد،)، وما يتصل بهؤلاء من صلات قرابة ونسب، ويرى الباحث أن للخلافات العائلية فى حياة الكاتب - وهى عوامل خارجة عن النص - أثر لا يمكن تجاهله فى طبيعة تكوين النصوص القصصية، وأن هذا الأثر - اللاواعى - قد فرض نفسه على ما هو داخل النصوص من علاقات وتكوينات.

٦- لم تشارك المرأة نهائيًّا فى قصص النضال القومى، ولم يكن لها أى دور فى دفع حركة المقاومة بأى شكل من الأشكال، وكأن أمر تحرير الأرض وعبء الدفاع عن العرض موكول فقط للرجال.

٨ - غابت المرأة عن ممارسة دورها كشريك فعال ومغير للحياة فى مواقف عديدة، ولعل غيابها عن المشاركة السياسية والتأثير العام فى المجتمع، هو النموذج الموازى لغيابها نصيًّا وفعليًّا فى أكثر الأحيان "عند الظهر، والساعة الثانية عشر تمامًا، وقف رئيس لجنة السيدات على الباب تضاحك وقال:

- ألم تنتهوا بعد، لقد انتهينا نحن، وامتلأ الصندوق.

وغاب بكرافتة ذات الدبوس فجأة، من باب الغرفة، كما ظهر.

قال فتحى بدهشة:

ـ لم أر سيدة واحدة تمر أمامنا"[٢٠٢].

وفى الوقت الذى يطول فيه الضباب المجتمع كله. تغيب المرأة وكأنها ليست من المعنيين بالأمر، فحالة الضباب لا تطول إلا الرجال فقط. أما النساء فهن فى مجتمع آخر، يغشاه السلام، بعيدًا عما حدث عقب حرب ١٩٦٧ م.

"ـ ألا تلاحظ، ليست حولنا فتاة واحدة. رجال. كلهم رجال.

ـ مصادفة.

ـ تعتقد؟ فى المرات السابقة التى جئت فيها إلى هذه العيادة لم تكن بين المرضى سيدة واحدة أذكر ذلك الآن جيدًا.

ـ ربما لأن طبيبك عجوز.

ـ وربما كان طبيبك خاصًا بالرجال."[٢٠٣].

٨ ـ وعلى الرغم من أن المرأة قد لعبت دور البطولة فى أربع قصص ـ وهى نسبة ضئيلة للغاية ـ فإن دورها فى هذه القصص لم يكن سوى دور المفعول به، فهى المقهورة المغلوبة على أمرها من كافة الجهات، **لأنها**:

أ ـ مقهورة بسلطة الزوج

وذلك كما فى قصتى (**الذئبة ـ جاكيت من الفرو الرخيص**)، فالبطلة تعانى ـ وهى شخصية واحدة فى كلتا القصتين ـ من قهر الزوج الذى عاش مضيقًا عليها الخناق منذ ليلة الزفاف، ولذلك حوّل البيت لسجن لا تستطيع



الفكاك منه. غار عليها وهو الذى يكبرها بعشرين سنة، فعاش هاجرا لها، متفرغا لـ"أبحاث يكتبها، والجنس يفرغ طاقته وعقله، والمرأة كأنثى النحل لا تكاد تفرغ من الذكر، حتى تقطم رقبته"(٢٠٤) ولذلك فما أن مات الزوج وحصلت المرأة على صك حريتها، حتى تحولت لذئبة مفترسة تنهش الرجال، وهى تجرى بين الأحراش فرحة باللهو والحرية، تلبس ما يحلو لها، وتفعل الذى ما كانت تجرؤ على فعله فى حياة زوجها. تدعو صديقاتها من النساء قائلة: "حبوا، وهيصوا، وجربوا، العمر قصير"(٢٠٥).

ولقد اتجه الراوى بوعى سيمولوجى إلى إخفاء اسم المرأة لأنها شخصية حقيقية، معلومة لدى الكاتب، واستعاض عن اسمها بإطلاق لقب الذئبة، بما يحمله اللقب من دلالة على الافتراس والوحشية التى أصابت المرأة عقب وفاة زوجها الذى فرض عليها قهرًا مكانيًّا وزمانيًّا وسلوكيًّا.

ب ـ مقهورة بسلطة المجتمع: وتنقسم سلطة المجتمع إلى:

١ـ سلطة العادات والتقاليد: وهو ما حدث مع نبوية فى قصة **(امرأة وحيدة)**. حيث رفض مجتمع القرية ـ معتمدًا على ما استقر عليه من أعراف وتقاليد ـ بقاء امرأة وحيدة، تزرع وتعمل بدون غطاء الرجل (السلطة الذكورية).

"الناس يتحدثون عنك يا نبوية.

ـ عنى؟ ماذا يقولون يا رشاد؟

ـ يقولون. إن امرأة وحيدة قهرت الحاج محمد.



فقالت بلهفة:

ـ ولكنك ستتزوجنى وتحمينى يا رشاد، قل. ستحمينى؟

ـ أحميك؟ ومن يحميك غيرى يا نبوية"(٢٠٦).

لقد آل مصير نبوية إلى الموت/ القتل لأنها شذت عن الجماعة، وخرقت تابو المجتمع الريفى، ولذلك فهم يتحدثون عنها، وعن وقوفها فى وجه الرجل/ السلطة الحاكمة فى القرية، وقد شعرت نبوية بفعلتها، بوقوفها فى وجه المجتمع ولذلك حاولت الاحتماء برشاد مستغلة أنوثتها، محاولة الدخول تحت مظلة رجل يحميها من الوقوف وحيدة فى مجتمع لا يعترف إلا بتقاليده المستقرة فى إعلاء شأن الرجل والتقليل من وضعية المرأة.

٢ ـ سلطة القانون

وقد حدث الشىء نفسه مع جندية التى فرضت أوضاعها المعيشية ـ من حيث كونها وحيدة وفقيرة ـ الاصطدام بالعمدة ثم الضابط، بالقانون الجائر والحكم الفردى، بسلطة القانون الذى يكيل بمكيالين، ولذلك عادت جندية فى نهاية القصة وهى تجر أذيال الخيبة، خاضعة لكل السلطات التى حاولت الخروج عليها "أدركت جندية أن العمدة قد نال العنزة منها، وبجنيه واحد، لم تمسكه بيدها، وأقبل عسكرى بسلاحه، وأخذ إيصال الغرامة من الشاويش، وتبعته جندية مع حافظ، حتى غادروا البندر، وساروا معًا خلف حمار يحمل العنزة، وإذ وجدت جندية نفسها خارج المدينة، نظرت إلى العنزة وقالت:



ـ ليتك تموتين فى الطريق حتى لا ينالك العمدة وفاء لجنيه، لن أقبض منه مليمًا واحدًا، وصمتت لحظة، ثم قالت للعنزة:

ـ لكنه سينال منى إذا لم يأخذك حية، فمن أين سأدفع جنيه الغرامة الذى فرضه على الضابط. من أين. من أين."(٢٠٧)

من العرض السابق يتضح أن بطلة سليمان فياض فى القصص الأربع، تعيش مقهورة إما بسلطة الزوج أو بسلطة العادات والتقاليد، وهى دائمًا وحيدة تواجه مصيرها بدون معين، وإذا حاولت الخروج من أسر هذه السلطات فإنها تواجه بوابل من الانتقادات، وهى فى كل الأحوال مقهورة، وحيدة. ضعيفة. ليس لها ولد وإن وجد فهو ما زال صغيرًا لا يقوى على حمايتها. لا عائلة لها ولا عزوة. تستحق الشفقة من المحيطين بها.

وقد أدى غياب دور المرأة فى عالم سليمان فياض ـ وسواء كان هذا الغياب نصيًّا أو وظيفيًّا ـ إلى ظهور الجانب الذكرى وحيدًا ومنفردًا، فنشأ عن هذا الخلل إحساس الرجل دائمًا بالوحدة والتوتر والانهزامية والقلق المرضى، وهى ظواهر يستشعرها القارئ بحاسته الذواقة أكثر مما يمكن الإمساك بها، وعلى الرغم من شحوب صورة المرأة فى قصص سليمان فياض إلا أن هناك صورًا تجدر الإشارة إليها.

أولاً : السقوط الجنسى

يرى أستاذنا الدكتور شفيع السيد أن ظاهرة السقوط الجنسى، إحدى الظواهر المميزة للرواية الاجتماعية وهى ظاهرة مرتبطة بظاهرة الفقر والحرمان



ارتباط النتيجة بالمقدمة "بمعنى أن هذه الممارسة غير المشروعة للجنس عند بعض الفتيات كانت وسيلة للكسب والارتزاق، وأداة لمغالبة الفقر والحرمان، وبدا فى جزئه الآخر ضربًا من إشباع الغريزة التى فطر عليها جنس الحيوان بعامة، وليس من اليسير فصل كلا الأمرين عن صاحبه فصلاً تامًّا، بأن تخلص بعض الحالات لمجرد الرغبة فى الكسب ويخلص بعضها الآخر لمجرد إرضاء النزوة وإشباع الغريزة، فكثيرًا ما يختلط الأمران، لكن الظاهرة موجودة بكثافة على كل حال"(٢٠٨).

وقد حاول الباحث على الرغم من صعوبة الفصل بين هذه الدوافع - كما يذكر أستاذنا الدكتور شفيع - الوقوف أمام أبرز هذه الدوافع فى كل حالة على حدة.

١- ملاذ العاجزات:

قد تستخدم المرأة أنوثتها كسلاح تستعيض به عن ضعفها وعجزها، تواجه به قسوة المجتمع وظلمه. تحاول من خلاله استمالة عناصر تتقوى بها. حاولت ذلك نبوية التى سقطت مع رشاد لتحتمى به من غدر الحاج محمد.

"- نبوية إنى أخاف عليك. سيدمرك الحاج محمد.

صاحت نبوية بغضب:

- يدمرنى أنا؟ إنى أزرع الأرض منذ عامين وحدى والكل يعرف أننى أمسك المحراث بيدى، وأحمل الحمار وأعلف البقرة فى الساقية، و...

قاطعها رشاد قائلاً:

- نبوية، لا تنسى يا نبوية أنك امرأة، أمام رجل مثله يا نبوية.

هدأت نبوية آنئذ وصمتت، ثم قالت بغضب.

- صحيح، ولكن، أتحبنى حقًّا؟

- أحبك؟ أحبك جدًّا يا نبوية.

- حتى ولو لم نتزوج.

وتردد قليلاً، ونظرت فى عينيه، فخفضهما، وقال:

- ولو لم نتزوج يا نبوية.

- ستحمينى من الحاج محمد.

فقال بحماس:

- سأقتله إذا مسَّك بأذى، ولو دخلت السجن مرة أخرى"(٢٠٩).

لقد باعت نبوية نفسها من أجل الحفاظ على أرضها وابنها، لتظل قادرة على مواجهة المجتمع الذى ينظر إليها باعتبارها امرأة وحيدة، سهلة المنال. لم تسقط نبوية بفعل الفقر والحرمان أو بفعل الغريزة المتقدة لامرأة مات زوجها وتركها وحيدة من دون عائل أو عائلة تحميها، ولكنها سقطت عن طيب خاطر. قدمت جسدها طعمًا لتجتذب به أحد رجال الليل/ رشاد ليحميها من عنت الحاج محمد. لقد اعتبرت نبوية جسدها بديلاً عن شعورها بالضعف، بالوحدة فى مجتمع يلتهم الضعفاء. لاذت نبوية بالجنس القادر على جمع الرجال



من حولها، ولكنها لم تقدر أنها سقطت مع يهوذا. الخائن الذى لم يتورَّع عن تسليمها للجزار والذى ما تورع بدوره عن سفك دم امرأة وحيدة.

٢ ـ الفقر والحرمان

قد تسقط المرأة فى فخ الرذيلة والانحراف بفعل الفقر والحرمان(*)، وذلك مثلما سقطت سكينة فى قصة (**عندما يلد الرجال**). سقطت سكينة لأنها تبحث عن الخبز لتضعه فى سبعة أفواه من خلفها. "أنا أعرف سكينة. أعرف أنها مسكينة جدًّا. لم أحادثها قط ولكنى أبحث دائمًا عنها فى المحطة، وأرقبها دائمًا، وهى تعرف ذلك، ولكنها مشغولة بالخبز، بالبحث عن اللقمة التى تضعها فى سبعة أفواه من خلفها، تنتظرها كل ليلة فى حجرة من الخشب البغدادلى"(٢١٠). إن سكينة المسكينة ما كان لها أن تسقط فى مستنقع الرذيلة إلا بفعل الفقر والحرمان الذى تعيشه فى مدينة ارتحلت إليها بعدما طالت الحرب بيتها وأباها فى مدينة أخرى. سقطت سكينة مع الجنود الإنجليز الذين تبيع لهم كل شيء حتى نفسها "كانت تقف هناك بعيدًا فى الجنوب، على الرصيف المقابل، هبطت من فوق السور وسرت نحوها، على رصيفى. لقد أبدلت ثيابها بسرعة ولما يمض على قطار البيض وقت طويل، وجاءت إلى هنا: لماذا؟ ولأى سبب. قلت لنفسى، وقفزت إلى رأسى، عربات جيب إنجليزى، وعربات اللورى الأخرى. قلت لنفسى: أتكون قد سقطت؟ وقلت لنفسى: سأمنعها، إذا لم يكن الوقت قد فات.

أسرعت إليها، عبرت الشارع، إلى رصيفها، كادت سيارة لورى إنجليزية أن تدهسنى. تراجعت خطوتين بسرعة، ورأيتها آنئذ. رأيت سكينة فى



اللحظة ذاتها تقف فى وسط الشارع، فى قلب ضباب شفيف. مادة ذراعيها بـ"إيشرب أزرق"، كالدخان، وراحت سكينة تشير للعربة، زاقت عجلات العربة بشدة، وهى تقف أمامها. على أرض الشارع اللامع. استدارت هى حول العربة بسرعة، لتركب من الخلف. بدأت تصعد. الأيدى المسلوخة تساعدها. عدوت نحو العربة ورحت أصرخ بصوت داوٍ:

ـ سكينة، سكينة،"(٢١١).

لقد صرخ الروى/ البطل، محاولاً إنقاذ سكينة. صرخ وهو يصف ببطء مشهد سقوطها موازيًا لسقوطه تحت عربات اللورى، وموازيًا فى الآن نفسه لأنين الطبيعة من حولها (الضباب الشفيف)، ولكن ماذا يمكن لصرخة أن تفعل أمام جوع الأطفال؟ كيف يمكن لها التراجع وقد "أجلسوها وأخذوها. أخذوها بعيدًا، إلى عشرات الرجال"(٢١٢).

٣ـ الغريزة الجامحة

ومن النساء من تسقط "بتأثير الغريزة الكامنة فى أعماقه"(٢١٣)، فها هى ليلى تتسكع فى شوارع الزقازيق، تثير حوارًا ساخنًا مع الشيخ سعيد، لتظفر به، لتشبع غريزتها المتقدة "كان صوتها قريبا جدًّا، عند أذنه، وجدها بجانبه، تبدو كأنها تعرفه منذ زمن بعيد، وليس بينهما سوى شبر واحد، لم يرد، ولم يكن يتحرك، قالت بهمس:

ـ يا دمك.. علشانك حلو.

لم يرد، فكيف يرد وهو فى داخل كاكولته ينتفض، قالت له:

ـ يا سم. مالى؟ وحشة؟

كاد أن يغضب ليدفع عن نفسه الفتنة. قالت له محتجة:

ـ علشانك لابس عمة؟ ولا علشانى لابسة أسود، مش قد المقام يعنى.

لم يرد، فسكتت، ثم عادت تهمس:

ـ لو شفت اللى تحت توبى الأسود، حاتغير رأيك؟

فكر عندئذ أنها واحدة من نساء أبو كبير، نزلت الزقازيق، مثل أخريات، بحجة ذهابها لزيارة أختها، أو طبيب الأسنان، حكى له رفاق المعهد، فى ليالى المذاكرة الجامعية، فى شهر أبريل، حكايات عن مثلها من خضروات الدمن"[٢١٤] وأمام محاولات ليلى المستمرة دعا سعيد بمقولة أيوب، (اللهم قنى شر التجربة). حاول الفكاك من أسر خضراء الدمن ـ المرأة الحسنة فى منبت سوء ـ ولكنه لم يفلح، فوقع فى التجربة، وهام بخضراء الدمن. يتسكع معها فى طرقات المدينة حتى حل الليل، وقرر أخذها إلى حرم العلم/ المعهد الدينى.

"يخرب بيتك. جايبنى هنا وسط ألف.

فقال لها هامسًا:

ـ تسعماية بس.

فهمست:

ـ ربنا يستر، فين أوضتك؟

قال لها هامسًا، وهو يصعد بها درجة البواكى اليمنى.

ـ أهه.

توقفت، وقالت له هامسة:

ـ لوحدك.

فقال لها مؤكدًا.

ـ ماتخافيش، الباقيين نايمين، وعند الفجر، حانطلع سوى برَّة المعهد.

توسَّلت إليه، وقالت وهى ترتجف:

ـ بلاش، رجعنى. نقعد سوى برَّة للصبح.

وقال لها مؤكدًا، وهو يجذبها من يدها:

ـ خلاص. ماعدش ينفع، هس ولا كلمة.

ودفع سعيد باب العنبر رقم ١. برفق، فانفتح الباب، دون أن يحدث صريرًا، وقادها من يدها يمنة إلى سريره فى ركن العنبر، ومد يده فرفع العمامة عن رأسه، ووضعها فى إفريز النافذة، وقف مديرًا لها ظهره، حتى لا يراها فى ضوء الطريق، وهى تنزع ثيابها، وحتى لا يراها أحد من رفاق العنبر، وسمع حركة محازرة على السرير، فجلس على طرفه، وخلع حذاءه وجوربه، واندسَّ معها تحت البطانية"(٢١٥).

لقد خرق سعيد وليلى بفعلتهما هذه (التابو)، ولذلك حق عليهما الطرد من المعهد بعدما نال رفاق العنبر التسعة من ليلى، وقرَّروا فى حماسة الإحساس بالذنب إقامة حد الله "آن لماعز أن يعترف بفاحشته الكبرى. آن لماعز أن يجلد



مائة جلدة، وآن للغامدية أن ترجم إذا كانت متزوجة، وأن تجلد إذا كانت لم تتزوج، وآن لمعيز العنبر العاشر أن يجلدوا جميعًا معى"(٢١٦) إن الشعور بالذنب هو الذى دفع الخطاة للتكفير عن ذنوبهم، متناصون مع ماعز الذى أتى الرسول ﷺ معترفًا بذنبه، مطالبًا بإقامة حد الله عليه، ومع ليلى/ الغامدية التى أتت الرسول صلى الله عليه وسلم تطلب التكفير عن ذنبها بتوبة قال عنها المصطفى ﷺ لو وزعت على سبعين رجلاً من أهل المدينة لوسعتهم، وهكذا نالت ليلى جزاءها بارتكابها المحظور، بسعيها الدائم لإشباع رغبة راح ضحيتها الشيخ سعيد الذى قررت إدارة المعهد طرده وفصله مع عشيقته إلى غير رجعه من حرم العلم فى الأزهر الشريف.

ثانيًا : العنوسة

تعد صورة العانس إحدى صور الفتاة المغلوبة على أمرها، فبيد غيرها لا بيدها تتحول الفتاة من فرد قابل للإنتاج والمساهمة فى تنمية المجتمع إلى إنسان يستحق الشفقة. "المرأة العانس هى الوجه الآخر للمرأة أداة الإنجاب، وإذا كان الإنجاب والحفاظ على الثروة هو المبرر لوجود المرأة، فلا جدوى على الإطلاق لوجود امرأة لا تتزوج وبالتالى لا تنتج، ومن ثم يضع المجتمع المرأة العانس خارج دائرة المجتمع، كوجود ليس له ما يبرِّره، ويعكس الأدب العربى هذا الواقع مسجلاً له أحيانًا، وناقدًا له ومحتجًا عليه أحيانًا أخرى، إن {المرأة العانس} تبقى كطاقة معطلة علامة استفهام ضخمة تسبب الحرج للمجتمع فيهز كتفه ساخرًا أو متندرًا متحاشيًا للإجابة، لأن إجابته لا بد وأن تنطوى على الإقرار بمدى مسؤوليته عن حياة تزوى وتعطن بدلاً من أن تعمل



وتبدع وتزدهر فى دنيا الله الواسعة بزواج أو بدون زواج، ولكن أين هذا الإقرار من مجتمع يرى أن وظيفة المرأة الأولى هى الإنجاب والحفاظ على/ الملكية الفردية؟ وتحتل صورة المرأة العانس ركنًا هامًّا فى القصص العربى، ربما لأنها تجسد كما لا تجسد صورة غيرها حياة إنسانية مهدرة تمامًا"(٢١٧).

وقد رصد سليمان فياض هذه الصورة فى قصة (**العيون**) التى اضطُهدت فيها بهية وسنية لا لشىء سوى لأن أباهما متهم لصفرة عينيه بوقوع كل مصاب.

بداية يجب ملاحظة أن عنوسة الفتاة فى الريف تزداد فجيعتها عن عنوسة الفتاة فى المدينة. لأن فتاة الريف لا هم لها فى الحياة سوى الزواج الذى هو منتهى المطاف لكل آمالها بعدما فقدت حق التعليم والعمل، ولذلك تتمنى سنية الزواج لتخرج كل طاقتها فى خدمة الزوج

"لو كان زوجى لأكلت الطين من أجله، لو طلب ذلك منى.

وتنهدت:

ـ لكن. أين هو؟"(٢١٨).

وفى النهاية يرصد الراوى مشهد الأب/ عم سالم وهو ينظر بحسرة لمستقبل ابنتيه من بعده، فيقرر فى نفسه أن يعرضهما على رشاد. ابن الليل وحافظ/ قاطع الطريق. "بدلاً من الخد على الكف، والمرفق إلى الركبة، وضعت بهية رأسها على ساعديها، على ركبتيها. ضمتها إلى صدرها وأغفت. ظلت سنية جالسة ترنو إلى أبيها، رفع عم سالم عينيه، حدَّق بهما مفتوحتين إلى ابنته فكر فى مصيرها، فكر أنه لا حيلة له ولا سلطان. المصائر فى الحياة وفى



الموت بيد الله، يصرفها كيفما شاء، فكر فى رشاد. ابن الليل، الذى لا يجد قيراطًا ولا بيتًا. ماذا لو أرسل إليه ليتزوج إحدى البنتين؟ ماذا لو جاء بصديقه حافظ، ليتزوج الأخرى؟ ستكون لهما الأرض والدار، ويودعان حياة الليل، والسرقة، وقطع الزراعة، والمبيت فى الخطائر. لا تزال لابنته بقية من وسامة وصبا. أم تراهما سيخافان من العرق الدساس؟ الآن لا قبل له بهذا العمل، لكنه ينبغى أن يحدث. كيف لم يفكر فيه منذ زمن مضى؟"(٢١٩).

رابعًا : الدور الوظيفى للفدائى

فى خمس قصص(*) تصوِّر حركة النضال القومى(**) ضد العدو الإسرائيلى. رصد سليمان فياض بحسه المرهف نماذج قابلة بحكم فاعليتها لتمثيل مستوى أرقى من أن تكون شخصيات تحيا وتموت كتلك التى نراها فى كل يوم وفى كل قصة، لأنها "تسعى بكل ما تملك من أجل انتصار الوطن ومجده، وإعلاء كلمة شعبه، ولذلك فالأيدولوجيا التى تحملها لا تكاد تتغير ولا تتبدل، والانتصار لدى نهاية المطاف، هو الخاصية البارزة التى تتوَّج نهايات هذا النوع الأدبى"(٢٢٠).

وفى قصص التيار القومى تتميز الشخصية بسمات تتسق وطبيعة المضمون السائد، وأهمها:

١ ـ غياب عناصر العرض التعريفى:

تغيب عناصر العرض التعريفى فى القصص التى تهتم بعمق المواجهة مع العدو، متخذة من الحروب إطارًا ومحرِّكًا لرصد مصائر التحول الإنسانى.



لا يهتم الكاتب ـ فى الغالب ـ برصد عناصر العرض التعريفى (الاسم، السن، المهنة، الملامح، ...)، وإن عرَّج عليها فى تقريره السردى فإنه يتخذ منها وسيلة لزيادة الوقع النفسى على القارئ، وذلك كما فى وصف ملامح صلاح الجسمية(***)، وهى الملامح التى رصدها الراوى مع السطور الأخيرة باعتبارها نهاية مزدوجة للقصة وللبطل الذى عرفناه بعد فوات الأوان.

٢ ـ الثبات:

قدم الراوى معظم شخصيات هذه القصص "مكتملة منذ ظهورها الأول بحيث لا يتوقَّع القارئ تغيرًا، فى تفكيرها وسلوكها مع تتابع الأحداث، بل تظل ثابتة على موقفها الذى رسمه لها المؤلف، والذى ينميه ما يصدر عنها من قول أو فعل"(٢٢١) إن هذه الشخصيات "تدور حول فكرة أو صفة، ولذلك يمكن التعبير عنها بجملة واحدة"(٢٢٢). إنها شخصيات نبيلة تتمتع بصفات خيرة، ترفض الظلم والعدوان وهى تحمل شعاع الأمل فى واقع الظلمات وضعها الراوى ـ صلاح، عطية، عربى، محمد إبراهيم، محمد ـ منذ اللحظة الأولى فى عمق المواجهة مع العدو على خط الجبهة، فى معسكرات الفدائيين أو فى خط العودة من نكسة يونيو. نضاليون يحلمون بتحرير الأرض، ولذلك فلا زوجة أو عائلة أو طموحات شخصية تحكم بناء هذا النوع من الشخصيات، ولذلك فشخصيات هذا النوع من القصص لا يتميز بعضها عن الآخر بصفات فارقة.



الدور الوظيفى للفدائى:

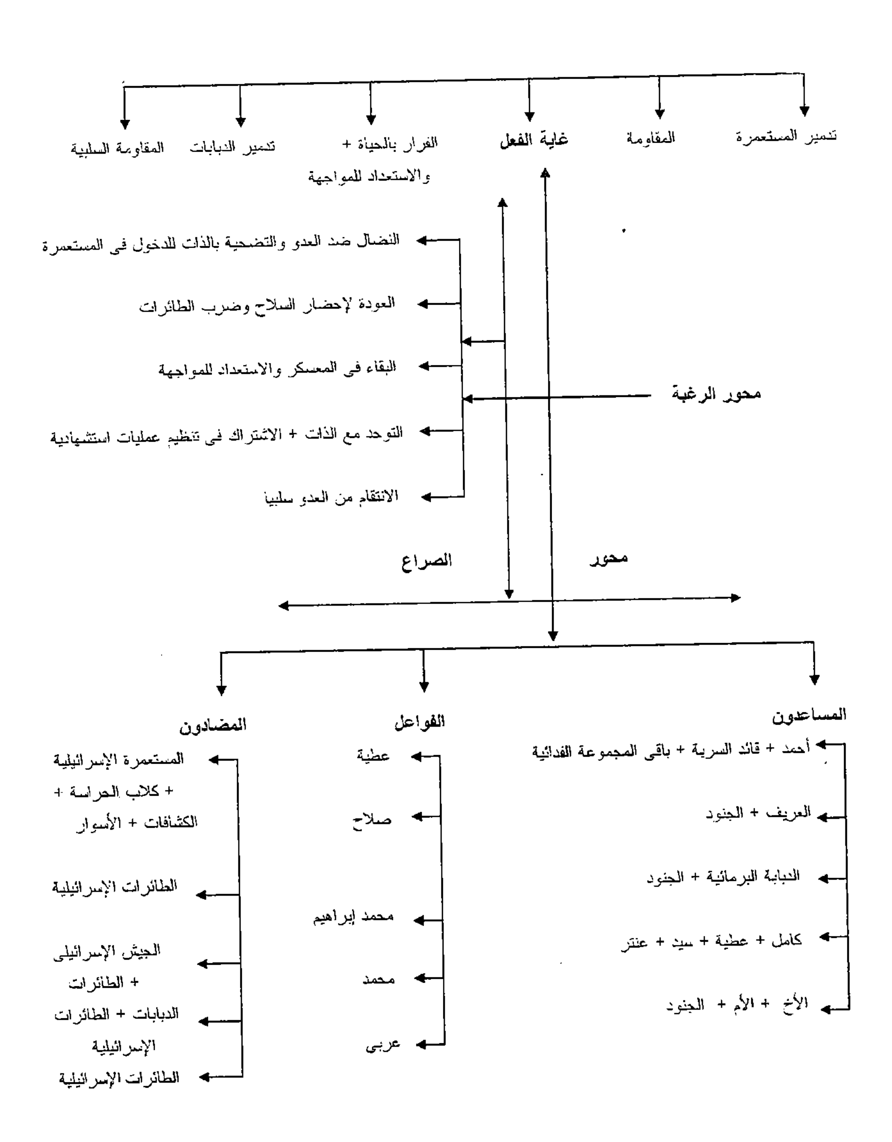
تتميز قصص النضال/ الحرب بغلبة الحدث على الشخصية، وذلك لكون الحدث الرئيس فيها ـ الحرب ـ أقوى وأكبر من أى عنصر آخر تطول ـ بما لها من وقع وتأثيرـ الأخضر واليابس والكبير والصغير، ويمتد تأثيرها ليس فقط على الشخص والشخصية، بل وعلى المكان وفى الزمان، ولذلك فهى تتميز بغلبة الحدث على الشخصية، لتتحوَّل فيها كل بنيات العمل إلى عواكس تنطبع عليها الصورة الكبرى، الحرب.

وأحسب أن تطبيق النموذج العاملى لجريماس يناسب إلى حد كبير فى تحليل الدور الوظيفى للفدائى من حيث هو فاعل له مساعد وضد. مناوئ كما أنه يوضح الأدوار من خلال محور الرغبة وغاية الفعل، **والشكل الآتى يوضح ذلك:**

١ ـ الفواعل

الفواعل فى القصص الخمس لا يتمايزون عن بعضهم بصفات فارقة. إنهم أبطال، فدائيون، يحملون على كواهلهم عبء مقاومة العدو الإسرائيلى، يضحون بأرواحهم فى سبيل المحافظة على الأرض والعرض.

فى قصة (جسر حى) يحول عطية جسده لجسر يعبر من عليه الفدائيون للدخول فى قلب المستعمرة وتدميرها "وراح الآخرون يسرعون، قادمين من بين أشجار التين، ويعبرون واحدًا بعد آخر هذا الجسد الحى، الذى صنعه عطية بظهره، الذى راحت تنتشر فى ثيابه الدماء"[٢٢٣]


تدمير المستعمرة
المقاومة
غاية الفعل
الفرار بالحياة + والاستعداد للمواجهة
تدمير الدبابات
المقاومة السلبية
النضال ضد العدو والتضحية بالذات للدخول فى المستعمرة
العودة لإحضار السلاح وضرب الطائرات
البقاء فى المعسكر والاستعداد للمواجهة
محور الرغبة
التوحد مع الذات + الاشتراك فى تنظيم عمليات استشهادية
الانتقام من العدو سلبيا
محور
الصراع
المساعدون
الفواعل
المضادون
أحمد + قائد السرية + باقى المجموعة الفدائية
العريف + الجنود
الدبابة البرمائية + الجنود
كامل + عطية + سيد + عنتر
الأخ + الأم + الجنود
عطية
صلاح
محمد إبراهيم
محمد
عربى
المستعمرة الإسرائيلية + كلاب الحراسة + الكشافات + الأسوار
الطائرات الإسرائيلية
الجيش الإسرائيلى + الطائرات
الدبابات + الطائرات الإسرائيلية
الطائرات الإسرائيلية

وفى (**الرجل والسلاح**) يعدو صلاح تحت لهيب قذائف الطائرات، محاولاً العودة إلى الموقع الذى انسحبوا منه، ليحضر سلاحه الذى نسيه فى غمرة الانسحاب الحزين "فكر أن تركه لسلاحه سيكون بين كل الجنود شاهدًا على خوفه البالغ، فكر أن طائرة أخرى أو طائرات عديدة، ستأتى وستنقض على الرجال، وتفتح عليهم مدافعها الرشَّاشة، سيكون بوسع الكل أن يرد ويقاوم ويضرب. أن يحارب، ويظل هو متفرجًا، شىء مخجل جدًّا، للغاية. كيف يمكن أن يحدث ذلك، فكر أن الوقت لم يفته بعد، أن بوسعه، أن يرجع عدوًّا، مهتديًا بآثار العجلات، ويعود ليلحق بهذه القافلة ومعه سلاحه"(٢٢٤).

وفي(**العودة إلى البيت**) ينجو محمد إبراهيم بعدما عاد وحيدًا، ناجيًا بدبابته البرمائية، يحكى عن مرارة الهزيمة التى عاشها فى حرب رفض الحديث عنها "لن أقول شيئًا أنتم تعرفونه. لن أحدثكم عن الصدى وأترك الصوت"(٢٢٥)، وفى (**الإنسان والأرض والموت**) يقرِّر الفاعل/ محمد الانضمام لمعسكر الفدائيين "فى الصباح، وضعت قرارى موضع التنفيذ، وكان فى جيبى جنيهان. اشتريت بنطلونًا قصيرًا، وقميصًا بنصف كم، وبيريه كاكى، وذهبت إلى أمى مودعًا، وفكرت أننى سأدفع الكثير، وربما دمى من أجل كل شىء"(٢٢٦)

وفى (**أحزان حزيران**) يواجه البطل/ عربى واقعه الأليم وهو يصنع متحفًا حربيًّا من الخشب. يقاوم سلبيًّا بعدما فقد ساقيه فى الخامس من يونيو "وشرع عربى يصنع بحماس قنبلة وخنجرًا، وعقله يفتر، وقلبه يتوهج وعيناه تغفوان لحظة على الصورة الرابضة، ويداه تجسدان الصورة فى الخشب، قنبلة وخنجرًا. "(٢٢٧).



ويلاحظ على هؤلاء الفواعل:

أ ـ أن بعضهم متطوِّع لهذا العمل، ولذلك فهم أبطال فدائيون، يواجهون الموت بعزيمة وإصرار، إيجابيون حتى ولو كانوا على سريرهم يصنعون أدوات وهمية.

ب ـ إنهم يعبِّرون ـ مجتمعين أو منفردين ـ عن صورة البطل النموذجى القائم بالعمل الفدائى.

ج ـ على الرغم من أن التصنيف يضع هذه الشخصيات فى موضع الفواعل، القائمين بالأدوار، المتتبعين من قبل الراوى فى حركاتهم وسكناتهم، فإنهم، على مستوى الحدث، يعدون مفعولاً به. يحاربون ولم يحاربوا. يقاتلون ولم يقاتلوا ـ باستثناء (جسر حى) ـ يلقى بهم فى أتون النار من دون استعداد أو تخطيط "من يكتب ذلك كله يا صلاح، يتركه حكاية تروى. درسًا لا ينبغى أن ينسى أو يتكرر. ما اسم ذلك الذى يحدث: نكسة؟ هزيمة؟ انسحاب؟ ما الذى يحدث هنا وفى بلدى؟ إنسان مكتوف الأيدى يضرب فجأة بهراوة على أم رأسه. أم إنسان يتعارك فعلاً وصرعه خصمه، أى الرجلين نحن، لكننا لم نحارب أو حتى نتعارك هذه المرة"(٢٢٨).

هل يمكن عدُّ هؤلاء الأبطال فواعل فى الحدث أم أنهم مفعولٌ بهم، غدر بهم فى معركة لم يدخلوها وحسبت عليهم هزيمة لم يكن لهم فيها يد، ففى "الأسابيع القليلة الماضية، كانوا يعودون من سيناء، بدون مدرعاتهم تقريبًا، سائرين على أقدامهم، يدفعهم الجوع والعطش صوب النهر، يقاومون الموت صبرًا تحت الشمس المحرقة، وبرودة ليالى الصيف الصحراوية، رؤوسهم محنية، وعيونهم مشدوهة مما حدث"(٢٢٩).



٢ ـ المساعدون:

لا يختلف المساعدون عن الفواعل فى شىء يذكر. إنهم أيضًا فدائيون، نضاليون، نبلاء رغم مرارة الهزيمة، شجعان وهم يلقون بأنفسهم فى قلب المستعمرات. تتضافر حكاياتهم فى القصص الخمس لتصنع ملحمة من الأمل، تغنى بها رجال من بعد رجال حتى حانت لحظة النصر فى أكتوبر ١٩٧٣م.

ها هو **أحمد** يقف وقد "غلا الدم فى عروقه، فنهض فجأة واقفًا، وهو يطلق الرصاص من مدفعه الرشاش. على امتداد المزاغل، بينما كان رصاص العدو ينهال عليه من أعلى المستعمرة، ويمرق فوقه وبجانبه"(٢٣٠) وهذا **سيد** "فى عمل حربى دائم. يسرى وحده فى الليل أو مع آخرين ليزرع الألغام حول المستعمرات والطرق المؤدية إليها، أو ينسف برجًا للمراقبة، أو شبكة للمياه. كانت ساعاته عملاً يتحدث عنه الرفاق فى إعجاب هادئ"(٢٣١).

وتتوالى حكايات المساعدين/ الأبطال المشاركين فى صنع الحدث. تصغر أدوارهم نصيًا، ولكنهم يلعبون نفس دور الأبطال "يمكن أن يكون أنا هو، ويمكن أن يكون هو أنا"(٢٣٢). يواجهون ويقاومون لتبنى أدوارهم بنيانًا لا يكف النص(*) أو القلب عن الوقوف أمامه بإجلال.

٣ ـ محور الرغبة:

فى محور الرغبة تختلف الأحداث من قصة إلى أخرى، كما تختلف الرغبات من فاعل لآخر، ففى (**جسر حى**) يصبح دخول المستعمرة هو الرغبة الوحيدة التى تتملّك الفاعل ومن معه من المساعدين، وفى (**الرجل والسلاح**) تتملك صلاح/ الفاعل الرغبة فى العودة للموقع لإحضار سلاحه الذى نسيه، وفى (**العودة إلى البيت**) لا تنفك رغبة الفاعل/ محمد إبراهيم عن أمرين

أ ـ البقاء فى المعسكر ـ البيت الحقيقى الآن ـ وعدم العودة إلى البيت.

ب ـ العودة إلى شرق القناة فرارًا بالحياة من الموت.

وفى (**الإنسان والأرض والموت**) تتضح الرغبة الحقيقية للفاعل/ **محمد** فى التوحُّد مع الذات بطريقين:

أ ـ التطوُّع فى معسكرات الفدائيين فى فلسطين.

ب ـ الاشتراك فى تنظيم عمليات استشهادية تحقق للبطل رغبته فى العمل الفدائى.

وفى (**أحزان حزيران**) تنعدم رغبات الفاعل/ عربى فى أى فعل بعدما أصبح قعيد الفراش، لا أمل له فى الحياة بالزواج أو الاعتناء بالذات أو مواجهة الآخرين.

٤ ـ غاية الفعل:

المقاومة بأشكالها هى غاية كل الفواعل، فغاية **عطية** هى تدمير المستعمرة الإسرائيلية وتسليمها للفلسطينيين، وغاية **صلاح** هى مقاومة الطائرات الإسرائيلية فى طريق الانسحاب، وغاية **محمد إبراهيم** تكمن فى الاستعداد بكل الطرق الممكنة لرد الصفعة التى تعرَّضوا لها وغاية **محمد** هى إلصاق القنبلة فى بطن الدبابة الحادية عشرة.

وغاية **عربى** هى مواجهة النفس بالحقيقة وعبور الأزمة حتى ولو عن طريق المقاومة السلبية.

٥ ـ المضادون، الصراع

يتخذ الصراع فى القصص الخمس شكل الصراع الجماعى لا الفردى، فالعرب النظاميون والمتطوعون من كل الأقطار فى مواجهة الإسرائيليين، وقد

آثرت أن أجمع النمطين فى سياق واحد لأن الحديث عن الضد فيه إبراز لمحور الصراع مع الفواعل ومن معهم من المساعدين، وقد لاحظ الباحث أن الضد وإن تمثل كلية فى العدو الإسرائيلى كعدو وحيد وأساسى لكل عربى. إلا أنه لم يحضر مشخصًا فى مواجهة أى فاعل، ولم تنتقل عدسة الراوى لرصد ما يدور فى مستعمراتهم أو بداخل نفوسهم أو حتى فى طرق معايشهم. مكتفيًا بها فى مخزون القارئ من ثقافة وانطباع ومشاهدة يومية فى تكوين صورة هذا الصراع، ولم يشذ عن هذا الموقف ـ فى عمومه ـ سوى مشهد واحد(*) وضع فيه الراوى أحد اليهود فى مواجهة مع بطل **(الإنسان والأرض والموت)**. مع ملاحظة أن هذا الحوار قد استدعاه البطل فى شكل حلم رغب من خلاله فى عرض الأيديولوجية الفكرية لهذا الضد اليهودى.

ويثير الحوار الأفكار الآتية:

أ ـ ينتصر اليهودى لفكرة داروين القائلة بأن الصراع على الحياة ينتهى للأقوى، لأن الأقوى هو الأصلح.

ب ـ تغيب المعانى الإنسانية فى معركة تحديد المصير.

جـ ـ عوامل التشتُّت والتشرُّد لليهود هى التى دفعتهم للتوحُّد رغم اختلاف ثقافتهم وجنسياتهم ولغاتهم.

د ـ اندماجهم فى الشعوب المتحضرة لم يثنيهم عن الحلم الصهيونى بإقامة مجتمع عنصرى يقوم على العنصرية الدينية.

هـ ـ أن المال والعلم والفن والدعاية عناصر أساسية فى استمالة الشعوب المتحضِّرة، بل وللضغط عليها من أجل تبنى فكرة إقامة وطن للصهاينة.



و ـ على العرب ألا يصدقوا التاريخ كلية لأنه إذا كان التاريخ ينتصر لأصحاب الأرض على الغزاة فى كل العصور. إلا أنه يشذ فى أمريكا لينتصر الغزاة على الهنود الحمر ويمحو حضارتهم، وكيانهم، وما أمريكا فى محوها للهنود الحمر إلا رمز تاريخى ثابت على صدق مقولة اليهود من ناحية، وإشارة قوية لعمق الصلات بين كلا الطرفين: الأب الحامى (أمريكا) والابن المدلل (إسرائيل) من ناحية أخرى.

الطائرات: الشىء الضد

وتأكيدًا من الراوى على غياب التشخيص الإسرائيلى نصيًّا. اكتفى الراوى بإبراز دور سلاح الطيران الإسرائيلى باعتباره الضد الحقيقى فى كل المعارك، ففى **(الرجل والسلاح)** لا يعيد القافلة المصرية من سيناء سوى طائرات العدو، لا يقتل صلاح سوى طائراتهم الميراج "لاحت الطائرات. سرب كامل من أربع تشكيلات مثلثة، التمعت الطائرات الفضية فى ضوء الشمس ودارت دورة ثم هبطت، وراحت التشكيلات تتفرق. نصفها راح يقصف السيارات الخالية من الرجال. النصف الآخر فتح رشاشات على الجانبين فوق الهضاب"[٢٣٣].

وفى **(أحزان حزيران)** يجتر عربى أحزانه وهو يتذكر ذلك الكابوس "كابوس رهيب تقع فى أسره: تحوم فى سمائه الطائرات. تقذفنا فى ضوء الشمس بالقنابل. تصطادنا بالرشاشات. آه. آه. آه. لماذا تضربيننا أيتها الطائرات؟ نحن أحياء بلا حول، وقد أصبحنا الأحياء الأموات"[٢٣٤]، وفى **(العودة إلى البيت)** لا ترى عين محمد إبراهيم فى الماضى سوى هذه الطائرات "فى ساعات، التفت



حولنا أذرع الإخطبوط الشريرة. راحت طائرات العدو تصطادنا كالجراد. تشوينا مع مدرعاتنا بقنابل حارقة"(٢٣٥).

لقد أراد الراوى فى غياب التشخيص اليهودى الإعلاء من شأن السلاح وبخاصة سلاح الطيران، مصورًا إياه كضد حقيقى لكل الفواعل، وفى ذلك إشارة من المؤلف الضمنى لمدى التقدم التقنى الذى يملكه اليهود من أسلحة ينبغى على العرب السعى لامتلاكها وتصنيعها، لأنها وإن كانت هى كل عوامل نصر اليهود إلا أنها مطلوبة للعرب كغطاء يحمى بجانب ما يمتلكه العرب من إرادة وإيمان وعزيمة، ولذلك يؤكد بطل **(أحزان حزيران)** على خرافة سلاح الطيران "خرافة هى غطاء الطائرات، فيتنام الشمالية صامدة بدون غطاء من الطائرات. المحارب يحارب حتى بحجر، ويأخذ سلاحه من عدوه. خرافة هى التكنولوجيا بدون الإنسان. الإنسان أولاً"(٢٣٦).



النهايات

فى نهايات القصص ينبغى التفريق بين نهاية القصة التى هى النقطة التى يتوقف عندها القارئ عن القراءة لأنه لا وجود لسرد مكتوب بعد النقطة الأخيرة فى نهاية القصة وبين نهاية الحكاية التى بدأ الراوى فى سردها، ولا خلاف فى أن كل القصص لا بد لها أن تنتهى بكلمة أخيرة ولكن ذلك ليس معناه نهاية الحكاية، فى القص الكلاسيكى كانت "نهايات الروايات هى أضعف نقطة عند معظم المؤلفين، وكان الفصل الأخير من الروايات يعرف لدى أبناء الصنعة باسم جمع الشمل، الذى وصفه هنرى جيمس ساخرًا بأنه توزيع الجوائز والمعاشات والأزواج والزوجات والأطفال والملايين"(٢٣٧).

وفى القص الحداثى أصبح "التحوُّل فى اتجاه النهايات المفتوحة، فى أواخر القرن التاسع عشر، يفسر بأنه تجديد فنى أنتجته الدوافع الأدبية المستمرة لتأمين تأثيرات جديدة عن طريق التخلِّى عن التقاليد، ويعين شكلوفسكى بعض الطرق المستخدمة فى القصة القصيرة لتجنُّب النهايات التقليدية ـ مثلاً، إنهاء قصة بوصف (السماء، الطقس، الفصل) أو بملاحظة اعتيادية، وهو يسمى هذه النهايات نهايات سلبية أو نهايات "درجة الصفر"، ويقول إنها نهايات مؤثِّرة، ومرد ذلك، بالضبط، إلى تناقضها مع النهايات "المثنيَّة إلى الداخل"، التى تقودنا القصص السابقة إلى توقعها."(٢٣٨).

إذن فالنهايات المفتوحة أو نهاية الحكاية وهى ما زالت فى ذروة أحداثها أو عدم تقديم أى حلول تساعد القارئ على تصوُّر النهايات هى من سمات قص الحداثة.



وينبغى التفريق بين شكل النهايات فى القصة القصيرة عنها فى الرواية، وذلك لأن القصة القصيرة هى أساسًا "ذات توجه نحو النهاية، بمعنى أن القارئ يبدأ قصة قصيرة وهو يتوقَّع أن يصل إلى نهايتها بسرعة، بينما يبدأ القارئ مطالعة الرواية دون أى فكرة محدَّدة متى سينتهى منها، فنحن ننحو إلى قراءة القصة القصيرة فى جلسة واحدة، تجذبنا إلى الأمام القوة المغناطيسية لنهايتها المرتقبة، بينما نلتقط الرواية وننحيها جانبًا فى فترات متقطعة"[٢٣٩].

وفى قصص سليمان فياض يمكن التمييز بين نوعين من النهايات:

١ ـ نهايات تقليدية:

يقدم فيها الراوى حلاً للمشكلة التى عرضها وذلك كما فى قصص (**امرأة وحيدة، الرجل والسلاح، العودة، الشرنقة، الطائف مدينة جميلة، ضريح ولى الله المقدس، الشيطان**).

٢ ـ نهايات مفتوحة:

يترك فيها الراوى للقارئ الحرية فى وضع النهاية التى تتفق وتوجهه الثقافى والأيديولوجى من ناحية وبناء الأحداث التى رسمها من ناحية أخرى، وذلك كما فى قصص (**أوراق الخريف، الضباب، العودة إلى البيت، عطشان يا صبايا، الغضب، زيارة فى الليل، صرخة فى واد**).

وقد آثرت أن أكتفى بعرض قضية الموت بأشكالها المختلفة ودلالتها المتعدِّدة، وذلك للأسباب الآتية:



١ ـ إن الموت هو النهاية الوحيدة لحياة الإنسان فى الواقع.

٢ ـ تكرار هذه الظاهرة بشكل كبير فى قصص سليمان فياض.

٣ ـ وجودها فى كثير من نهايات القصص.

٤ ـ وجودها كنهاية للقصة ونهاية للشخص فى آن واحد.

٥ ـ ثراء أشكال ودلالات هذه القضية فى أدب سليمان فياض.

المــوت

أولاً : الموت/ الوفاة

الموت/ الوفاة هو الشكل الطبيعى/ العادى للموت، وذلك لأنه أحد الوجوه المميزة للحياة، فهو كامن فى الحياة ولكنه لا يوقف تدفقها، وقد ورد هذا النمط من الموت فى العديد من قصص سليمان فياض، يحمل العديد من الدلالات الفنية، لأن "الموت لا يرد فى عمل قصصى إلا إذا كانت له دلالته الفنية"[٢٤٠].

فى قصة (العيون) يموت البطل/ عم سالم فى نهاية القصة كخاتمة لها، وتعبيرًا عن رفضه للحياة من كثرة العيون التى تلاحق عينيه وتتهمها بوقوع كل مصاب. يموت عم سالم بعدما فقد عينه التى أرهقته وأرهقت من حوله، يموت فعلاً بعدما مات نفسًا وروحًا من حالة الافتراق الجماعى عنه.

"أين النور يا سنية؟

هتفت بقلق:

ـ المصباح مضاء يا أبى، فى يدى. انظر.

عاد يزعق:

ـ لم أعد أرى. دعى يدى الآن. سأسير وحدى.

زعق:

ـ أبى.

سقط من طوله مع أول خطوة.

زعق:

ـ يا بهية. يا عمتى بدر. يا برعى."[٢٤١].

وفى قصة (**عطشان يا صبايا**) يربط البطل/ الحاج على موت البنت الصغيرة بأسطورة الكنز المدفون فى البيت المهجور، ولذلك يتمسك بعدم هدمه احترامًا لحرمة الميت، "هه. أوافق قال: قال أوافق، والبت اللى بتصرخ تحت الأرض، ولا هى حية ولا ميتة. تبقى بدون بيت. تروح فين فى البلد دى. لو ميتة نوديها الترب. لو نعرف مكانها نعيشها معانا"[٢٤٢].

وفى قصة (**المسلسل**) يوازى الراوى بين موت البطل/ الفرد، وحالة التفكك التى أصابت الأسرة والمجتمع "أحس بالخور. جلس، وضع يده على خده أسفل الباب. ينتظر أن ينتهى المسلسل، أن يفتح الباب حين يعاود الطرق، ودق الجرس، وانحنى، وتقيأ دمًا. صار الدم بركة صغيرة أمام عينيه، فتح فمه ليصيح صارخًا، طالبًا النجدة. لكن الصوت خرج قميئًا داميًا، ووجد نفسه يتمدَّد. يختلط بدمه، وكانت الموسيقى تعلن نهاية المسلسل"[٢٤٣]. لقد مات البطل وانتهت حياته فى نهاية القصة التى توازت نهايتها مع نهاية المسلسل التليفزيونى.

وقد يصبح الموت كاشفًا "عن حقيقة موقف الأحياء من الأموات"[٢٤٤]. يرد مع السطر الأول فى قصة (**ضريح ولى الله المقدس**)، وذلك حين خرج طه

صائحًا: "سلامة مات يا حارة غضنفر. سلامة مات"(٢٤٥) ومع أن موت سلامة ـ أو موت أى شخص آخر ـ أمر طبيعى، إلا إنه فى حالة سلامة يصبح وكأن حدثًا كونيًّا قد وقع، يعلل الراوى ذلك بشرحه "الموت كان بعيدًا عن أهل الحارة منذ زمن بعيد، منذ قتل الأشرار من الأعوان فى عزبة معوض"(٢٤٦).

إن القصة التى تبدأ أحداثها بإعلان موت سلامة، لا تعدو سوى رصد لحقيقة الموت التى غابت عن أهل القرية من ناحية، وتصوير لموقف ردود الأفعال من المسلمين والنصارى حول التنازع على أحقية كلٍّ منهما فى دفن سلامة فى مقابره، وينتهى الموقف بدفن سلامة فى قبرٍ منفردٍ بعيدٍ عن مقابر هؤلاء وهؤلاء، ليجمع بموته حب الطائفتين له.

وفى قصتى (**كل الملوك يموتون، وفاة عامل مطبعة**) تموت الشخصية فى نهاية القصة، كعلامة على نهايتها، فالبطل/ البرى الذى يتماهى مع ملك مصر فى حب الملك والزعامة يسقط ميتًا بعد سماعه لخبر موت الملك "مات الملك، تواثب الحاضرون حول البرى وعباس فى فرح هستيرى، وهدأت دقات القلب فى صدر البرى

ـ مبروك.

ـ الموت ينتقم.

قال عباس شاردًا يتأمل رقعة الشطرنج ما يزال:

ـ كل الملوك يموتون. ألعب.

قال البرى حزينًا:

- الموت؟ سبقنى إليه، وهزمه، انتقم منه قبلى.

قال صلاح منبها البرى.

- لم يهزمه فقط. لقد سلبه حياته. هذا أروع"(٢٤٧).

لقد اقترنت حياة الملك - فى عقل البرى - بحياة البرى نفسه، ولذلك عدت وفاة/ سقوط الملك من على عرش مصر، دليلاً على سقوط/ وفاة البرى من على ملك رقعة الشطرنج، "كل الملوك يموتون أيتها الرقعة الخالدة.

- برى، ما لك؟

وهمس البرى:

إلا ملكًا واحدًا.

- من.

- هذا لغزى.

وسقط البرى من فوق كرسيه، فجأة"(٢٤٨).

وفى قصة (**وفاة عامل مطبعة**) يتحول موت الشحات إلى عقاب يطوِّق عنق صاحب المطبعة ورئيس العمال ومفتش الصحة والعمال أنفسهم، أى يدين (رأس المال، وكلاب الحراسة، وفساد الإدارة، والسكوت عن الحق) "وقبل أن نبلغ الشحات، كان قد نزل على اللوح الخشبى ذى العوارض، وسار خطوة واحدة، خطوة واحدة ليس غير، ثم انكفأ على وجهه، فرن صوت سقوطه على الأرض الخشبية، وسعل، فتدفَّق الدم من فمه. صرخت برغمى: لكزنى سعد بكوعه، وهو يدير الشحات على ظهره، ويسند جزعه، محاذرًا أن يتلوث بدمه، قائلاً لى بغضب:



ـ المفتش تحت.

بين الماكينات كان العمال قد التفُّوا حولنا، فى ذعر، مهرولين، فتحت للشحات أزرار سترته.

نفخنا فى وجهه أنفاسنا. مسحنا الدم المتدفق من فمه براحتينا. كسر عامل بصلة، وقربها من أنفه. دلكت قلبه، وحركت ساعديه. أنصت سعد لدقات قلبه، وجس نبضه. همس بصوت أصم:

ـ مات.

سجاه سعد على الأرض، ونهض واقفًا. خرق الصمت البشرى، وضجة الآلات، بكاء جارح. تدفقت الأصوات، مع إيقاعات المكائن بنشاز.

ـ استراح وأراح.

ـ لديه زوجة، وخمسة أطفال، جاءت بهم يومًا كى يعيده الحاج إلى عمله.

ـ لهم الله"(٢٤٩).

ثانيًا: الموت/ الحادث

الموت/ الحادث أحد أشكال الموت التى وردت فى قصص سليمان فياض، وتقوم بنية هذا النوع من الموت على وجود حادث ينجم عنه موت الشخصية، وقد لاحظت الدراسة أن هذا النوع من الموت يقع للبطل نفسه وليس لإحدى الشخصيات الثانوية أو المحورية، وهذا ما يعكس دلالة مهمة



لهذا النوع من الموت، فـ(أبو السعد وزوجه أم السعد، على غنيم، يوسف) وهم أبطال قصص (**اللغز، وبعدنا الطوفان، فى زماننا**) على الترتيب، يلقون حتفهم من جراء حادث يودى بحياتهم، وغالبًا ما يشكل هذا الحادث وما ينجم عنه من أحداث متتالية، مترتبة عليه، البنية الكبرى لبنائية القص وما يتوزع بداخلها. حولها من بنيات صغرى.

فى قصة (**اللغز**) يموت البطل/ أبو السعد وزوجه بفعل الحريق المشتعل فى عشيهما، فيتحول الحدث من تتبع سيرتهما الذاتية ومحاولة فك لغز اختفائهما فى شهور الصيف إلى رصد مظاهر أثر الحادث على طلاب المعهد الدينى، الذين يخفون حزنهم ـ اللاواعى ـ بالسؤال عن مشروعية إقامة صلاة الجنازة على من مات محترقًا، ثم إقامة مأتم فكاهى يتبادل فيه الطلاب أدوار المستقبلين والوافدين على العزاء وقراءة القرآن وإلقاء الخطب الدينية المذكرة بالموت، ثم إنشاد الشعر وتبادل الفكاهات حتى تنتهى القصة، دون الإعلان عن اللغز المتعلق بحياتهما، "وتعبت عينا أم السعد من ترقيع ثوبها الداخلى، فوضعت رأسها المجهدة على يدها، لم تعد ترى عين الإبرة الآن: "هيه، عمر، وأيام"، وشعرت بارتخاء كامل، كما لو أن الدم يختفى من جسدها كله. راحت حواسها تغيب عن الشعور بالعالم وهبَّت زوبعة من الريح فى الخارج، وراحت الزوبعة تدور حول نفسها فى الظلام والسكون، وتراقصت عشة أبو السعد وأم السعد. كانت اللمبة أم شعلة ما تزال متقدة، واقترب عود من قش الأرز قريبًا من لهب اللمضة أم شعلة، وأضاءت فيه النار، ولحظة بعد لحظة راح وجها أبو السعد وأم السعد يسطعان داخل العشة. كانا مجهدين غاية الإجهاد"(٢٥٠).

وهكذا يصبح موت أبي السعد وزوجه حدًّا فاصلاً بين إطارين حكائيين مختلفين، أحدهما يحكي لغز ما قبل احتراقها والآخر يحكي ما بعد احتراقها، الذي تم بسبب فعل طبيعي (الرياح).

وفي قصة **(وبعدنا الطوفان)** يحلق طائر الموت على رأس على غنيم أثناء عودته من دمياط، بعدما رأى المقابر، فاقشعر جسده خوفًا وحزنًا، وما إن يصل إلى القرية حتى يفاجأ بروائح الدخان فيعلم أن حريقًا قد نشب لتوه، يسرع على غنيم ـ وهو محمَّل بآلام الفقر ـ لينقذ القرية، ملبيًا نداء الواجب الذي حمله على كتفيه باعتباره منقذ القرية في أوقات شدتها، وهكذا يدخل البطل/ على غنيم إلى قلب الحريق الضخم الذي كادت ألسنته أن تلحق ببراميل الجاز المتراصة في دكانه الحاج عليوه. يحمل البراميل فوق كتفيه ويجري بها مبتعدًا إلى بركة المياه. يحمل على قدر القرية على كتفيه وهو يعلم أنها تشب في دكان الرجل الذي حرمه من ربع جنيه يسد به أفواه أسرته التي لم يكن عندها قوت ذلك اليوم.

يصف الراوي مشهد احتراق على غنيم في صورة لا تقل بشاعتها الفنية المرسومة عن صورة الحقيقة ذاتها، اجتزأها مع بداية اللحظات الأخيرة في حياته "كان على يعدو في الحارة والناس يبتعدون عنه في ذعر. كان لحمه يتهدل على عظامه، وكان كل جسده يتفصَّد ألمًا، مع قطرات ذهنه الذائبة. لم يعد يستطيع أن يبقى عينيه مفتوحتين. أغمضهما له لحمه السائح. لكن حواسه كلها كانت صاحية، وبعين غير منظورة، كان ما يزال يبصر طريقه وهو يعدو، دون أن يصطدم بحائط، أو يتعثر في حفرة، أو يحتضن أحدًا من المفزوعين حوله، وبين عويل النسوة كان ما يزال يسمع صراخ سميحة، وبكاء أولاده. كان بوده أن يحتضنهم جميعًا، وينظر في وجوههم مرة. كان يدرك أن جسدًا يحترق مثله،



يحترق وحده وليس فى وسع أحد أن ينفعه اللحظة. انعطف على عند نهاية الحارة، وكان ما يزال يفكر فى ماسورة المياه هى فرصته الوحيدة، ليظل حيًّا. خوضت قدماه فى البركة الصغيرة أمام ماسورة المياه المرتفعة. اصطدم بالماسورة، فاحتضنها بصدره وساعديه، وراحت كفاه تبحثان بلهفة عن مفتاح الماء، وزعق على غنيم فزعًا، حين لم تجد يداه المفتاح. كانت صامولة الماسورة عارية تحت يديه، مضلعة الدائرة، وكان حديدها باردًا. لهث مرتعبًا. تشبثت يداه بقمة الماسورة. شب على قدميه حتى طالت أسنانه الصامولة. راح يعضها محاولاً أن يديرها لتتدفَّق المياه فوقه، وتطفئ النار فى جسده. تهشمت أسنانه الأمامية، وسالت من فمه خيوط من دماء، امتزجت بشحم وجهه وعنقه، وأحس ببطنه يتمزق قطعًا، فأخذ يعوى عواءً حيوانيًّا رهيبًا. كان الذهن الذائب يتجمع ويتساقط على بطنه، ويغلى فوقه مختلطًا بدوامة من نار رقيقة، وخذلته قواه، فتهاوى على ركبتيه راكعًا، وانطرح فى بركة المياه الصغيرة العطنة، وسمعت أذناه طشيش جسده فى الماء، وأحس ببرودته الحلوة، فراح يتقلب يائسًا فى مياه البركة، ثم أخذ جسده يختلج كدجاجة مذبوحة، وخبط ذراعيه الماء عدة مرات. كانت ساقه اليسرى تنثنى منتفضة، وراح يفهق، وانطبعت فى قلبه لحظة رعب، تذكر مشهدًا، كانت فى المقبرة جمجمة، تجاه القبلة، وقبضتان من دود أبيض، ملتفتان داخل العينين، تدوران، فى حركة دائبة."(٢٥١)

وفى قصة (فى زماننا) يشكل الموت/ الحادث نقطة بداية لالتقاء الشخصيات غير المتعارفة ـ أى التى لا يجمع بينها رابط. يصوره الراوى بعدما أخذ يوسف يسبح فى عالم من الأحلام المتصادمة كنهاية غير متوقعة لبداية نهاية قصة تحكى عما يحدث (فى زماننا) مختزلة ـ بعنوانها ـ تفارقا عما كان يحدث (أيام



زمان)، "اندفع عابرًا الطريق. سيطر على جسده ليروغ من العربـات المندفعـة، المتجاورة، لتسبق إحداهما الأخرى، مرق من أمام سيارة، أفلت منهـا بقدميـه. أوشك أن يثب فى قفزة إلى قاعدة عمود الجرس الأخرى الإسـفلتية. اقتحمتـه سيارة مفاجئة، قبل أن يصل إلى هدفه. طـار أمامهـا وانطـرح. اصـطدم رأسـه بحافة القاعدة الإسفلتية. دفق الفم دمًـا، فى ذات اللحظـة التـى ارتجَّـت فيهـا السيارة بالفرامل المشدودة فجأة وهـى تتوقـف فوقـه، وتتراجـع محطمـة فكـه الأسفل، وقاع الجمجمة".[٢٥٢].

لقد أحدث موت يوسف الذى خرج متوجهًا لعمله صدمة الاكتـشاف الذى تراه عيون (يسرى وشعبان) كصورة كابوسية، تعكس من منظـور البنيـة العميقة لحياتنا المعاصرة، حالة من اليأس والضبابية التـى سـادت فى المجتمـع عقب نكسة ١٩٦٧م.

ثالثًا : الموت/ القتل

الموت/ القتل هو أدنى درجات الموت، لأن "القتل هو وسيلة لتحقيـق الموت، أو هو نفى للحياة وسلب لها، ونفـى للوجـود الحـى ووقـوع فى بـراثن الغياب"[٢٥٣]. القتل فعل قبيح لا يمكن تبريره، نشأ مع وجـود الإنـسان الأول، ومع تضاد الرغبات التى تدفع لصراع تنتهى فيه القوى الشريرة إلى سلب الحياة قسرًا من الطرف المقابل.

وقد وقع فعـل القتـل فى العديـد مـن قـصص سـليمان فيـاض، (**عـود كبريت، ليلة أرق فى حياته، اللص والحارس، العربة الرمادية اللـون، الهجانـة،**



الغريب، امرأة وحيدة). تدفعه مبرِّرات شتى ولكنه فى النهاية يصور "فعل الناس غير الطيبين، فالقاتل ضحية تنتزع منا التعاطف والرثاء بقدر لا يقل عن تعاطفنا مع المقتول"(٢٤٤)، وقد تنوَّع وقوع هذا الفعل على شخصيات رئيسة وثانوية كدليل على أنه إحدى حتميات الحياة التى لا تخلو من صراع بين الخير والشر والقوى والضعيف.

فى قصة **(عود كبريت)** يقع الفعل/ القتل ـ بوصفه الحدث الوحيد فى القصة ـ على (خايب المدارس) من قبل (صاحب محل المكوى)، "فى الطريق، من الخلف شرط عنقه بالمطواة. انقطع العرق الذى فى الرقبة واندفع سرسوب الدم الصاعد إلى الرأس ودار فى اندفاعه مع الشاب كلما دار مترنحًا حول نفسه، وسقط الشاب على الرصيف المقابل يشخب عنقه دمًا على حجر الرصيف"(٢٤٥). يسقط (خايب المدارس) مذبوحًا فى عرض الطريق، فى وضح النهار، لا لشىء سوى (لعود كبريت)، لشىء تافه، ذكره الراوى بصيغة المفرد (عود) ليظهر مدى حقارته كشىء لا قيمة له.

وإذا كان عود الكبريت هو السبب الظاهر والمباشر لوقوع الجريمة، إلا أنه لم يكن سوى القشة التى قصمت ظهر البعير، وذلك لأن بنية العمق فى القصة تحيل على السلوك السيئ لشاب المدارس، الموصف بـ (الخايب) ـ وكأن المؤلف الضمني يحيل على فشل التعليم فى تقويم سلوك هذا الطالب، أو بتعبير آخر ـ على فشل المنظومة التعليمية فى إصلاح شأن هؤلاء الفشلة، وقد ساعد على إتمام الجريمة ذات البعدين ـ الظاهر/ عود الكبريت والباطن/

سوء سلوك الطالب، **عدة عوامل هى:**

١ـ الطقس السيئ: شديد الحرارة ـ بفعل (الشمس، المكوى، الرصيف)، وهو الذى دفع بالجريمة لركوب قطار السرعة.

٢ـ الحالة الاقتصادية السيئة لصاحب محل المكوى/ القاتل: يدل عليها رداءة محل المكوى نفسه.

٣ـ التسرُّع فى اتخاذ قرار العقاب بالمقتول/ الطالب، فما كاد الصبى يحكى لصاحب المحل عما حدث حتى كانت الجريمة قد وقعت، ولذلك كان قرار/ عقاب القاتل قاسيًا بما لا يتناسب مع ما اقترفه المقتول من ذنب.

٤ـ سوء الحالة النفسية للقاتل: وهو سبب يرد فى أصله لكون صاحب المحل/ القاتل من المجندين فى الجيش، وهو فى الغالب من غير ذوى المؤهلات، ولذلك فهو يعانى فى وحدته العسكرية من سوء المعاملة، الأمر الذى دفعه للتنفيس عن غضبه المكبوت فى صورة فعل يقوم هو به مرة، وذلك فى مقابل آلاف الأفعال التى ينفذها مرغمًا فى وحدته العسكرية.

وفى قصة (**ليلة أرق فى حياته**) يصدر الفعل/ القتل، ممثلاً لثنائية الإرادة والعجز، إرادة السلطة فى مواجهة عجز المقاومة. السلطة ممثلة فى رئيس إحدى الدول ـ الذى يتظاهر بالديمقراطية ـ والعجز فى المتمردين ـ الذين يجمعهم الرئيس فى قاعة (الرعب فالموت) ـ ليعلن أمام شاشات التليفزيون ـ معتمدًا على عجز حيلة المدعوين ـ عزل نفسه، بشرط أن يُقتل فى مكانه "إذا كان فيكم من يريد عزلى، فشرط ذلك عندى، هو قتلى، وهنا فى هذه القاعة ورفع مسدسه على المنصة وأدار مقبضه نحو الجالسين وقال:



- وبهذا المسدس، فلن أقبل أن أقتل بمسدس سواى "(٢٥٦) ولأن العجز يتملّك الجميع، هتف الكل بحياة السيد الرئيس، ليحاكم وينفذ بإرادته، القتل العلنى لمن خالفوه، وعجزوا عن قتله "ووقف ضابط كبير الرتبة، ورفع يده بالتحية، وهتف: عاش السيد الرئيس، عاشت الثورة، وغادر القاعة لتوه بكبرياء، مرفوع الهامة، حتى اختفى وراء الباب، وعندئذ سمعت أصوات الرشاشات. خارج القاعة وساد الصمت وانحدرت دموع أخرى على خدى الرئيس، أحدثت أثرًا ما فى القاعة، تعاطفًا نحوه، وحزنًا على الضحية، وعاد مدير المكتب يواصل اعترافه، ووقف طالب جامعى ورفع يده بالتحية، وهتف: عاش السيد الرئيس، عاشت الثورة، وغادر القاعة، يسنده حارسان، وسمعت مرة أخرى أصوات الرشاشات خارج القاعة "(٢٥٧).

وفى قصة (اللص والحارس) يقتل الحارس اللص كضرورة حتمية لإنقاذ حياته، فلو لم يقتل الحارس اللص، لقتل اللص الحارس، أى أن فعل القتل أصبح حتميًّا لأحدهما، وقد استحق اللص هذا العقاب لأن رغبته فى السرقة، خرجت إلى حيز الفعل، بينما نجا الحارس، لأن رغبته فى سرقة نفس القطار، لم تخرج عن حديث النفس إلى تنفيذ الفعل "ودوت على الأثر، دفعة من الرصاص، اخترقت ظهر اللص. لم يكن اللص قد بلغ السور ولا انتهى من المنحدر، وانفجرت أضواء قوس قزح، شديدة الوميض داخل رأس اللص، واستدار جهة الحارس وسقط مدفعه من يده، ودَّ لو يرى وجه قاتله، لكنه سقط على وجهه وانغرس أنفه فى تلَّة الفحم جهة السور، وكانت قدماه عند

الجهة المرتفعة من المنحدر، وفى رأسه كانت هناك خلايا غير منظورة، ما تزال تفكر وترى، وقفز الحارس من العربة، وراح يخطو منحنى القامة بحذر وسرعة، صوب هذا الجزء من تلَّة الفحم، وبعيدًا راح الحارس يتوافد عبر القضبان، وكانت الخلايا الغامضة، ما تزال تعمل فى رأس اللص، وتهدهده بحلم غامض كى ينام نومة الأبد"(٢٥٨).

ومع أن قتل اللص أصبح يساوى/ أو لا يساوى جريمته، إلا أن وقوعه ـ أى القتل ـ أصبح مفجعًا إذا قيس من وجهة نظر الأم، التى لم تكن قد داوت بعد آلامها، منذ قتل ابنها الأول "منذ قتل، وهى تجلس على السجادة، وتنام عليها وتأكل بجوارها، تصلى وتنظر إلى صورته على الحائط، لم تعد تبكى، ولكنها مذهولة دائمًا"(٢٥٩). لقد أصبحت ذكرى وفاة الابن الأول تؤرق الأم لتعيش تحت ضغطها العنيف، وهى تنتظر بحدسها الأموى مقتل ابنها الثانى فى أى وقت.

وقد يتحوَّل القتل إلى فعل عبثى لا تحكمه حتى قاعدة المبررات، ولذلك يرد فعله فى قصة تحكى عن حلم يخاف فيه الراوى/ البطل من مصير القتل الذى لحق بالرجل ذى الجلباب الأبيض من دون أسباب تدفع لقتله "يدرك الرجل ذو الجلباب الأبيض أنه لم ينج أو يفلت. لا يندفع عاديًا. يبتعد فقط ببطء، كمن فقد الأمل واستسلم، يدير محجوب وجهه نحوه، راجيًا أن يعدو عسى أن يفلت. يراه يبتعد ببطء. أقدامه ثقيلة، فى الرمال الدقيقة الهشَّة. يود أن يصيح به ليعدو، لينبطح على وجهه، ويزحف. يرى الحارس فجأة، يخرج مسدسه، ويصوِّب بسرعة. يوشك محجوب أن يلقى بنفسه على اليد. أن يصيح



به منبهًا للموت. يتراءى له البيت والأولاد، وخديجة، ونور الشمس، وضوء القمر. يدير وجهه، منكمشًا على نفسه. بعينه غير المنظورة، يرى يد الحارس ثابتة، لا ترتعش. إصبعه يضغط. تدوى الرصاصة فى فضاء الليل، وصمت الصحراء. يردِّد الجبل أصداءها، يسمع محجوب الصرخة الهائلة، يعانق صداها صدى الموت. يلتفت نحو الرجل ذى الجلباب الأبيض. يراه يجدف بذراعيه فى الهواء، وينكفئ على وجهه كالصخرة، كأنها أصابته فى الرأس، أو فى القلب. تلوَّى لحظة ثم همد. لم يثر الغبار، ولم تسقط نجمة الفجر هاوية فى الفراغ، ولم يخر الجبل صعقًا. كما فى الأفلام، يرى محجوب الحارس الشرس ينفخ ببرود، أصم الوجه، فوهة مسدسه يرين الصمت على الجبل، والصحراء، وحرس الليل، والفجر الكاذب الذى يتلاشى. يتحرك الحراس فى صمت، مبتعدين عن الرجل ذى الجلباب الأبيض، عائدين إلى العربة الرمادية اللون. رآهم محجوب الآن خمسة. مضت لحظة، قبل أن يعى أن السائق ينظر إليه بريبة، والحارس الشرس ينظر إليه بريبة. يغوص قلبه بين أضلاعه. يشعر أنه كالفأر، بين عينى قط. الحارس الشرس يسأله:

ـ هل رأيت شيئًا؟

يبلع محجوب ريقه. يقول لفوره، متعلقًا بالخيط الملقى إليه:

ـ لا. لم أر شيئًا.

الحارس الشرس يعود يسأله:

ـ هل سمعت شيئًا؟

محجوب يقول لفوره مؤكدًا:

ـ لا. لم أسمع شيئًا.

الحارس الشرس يعود يسأله:

ـ هل. قلت أنا شيئًا؟

محجوب يقول لفوره:

ـ لا. أنت لم تقل شيئًا.

الحارس الشرس يسأله:

ـ وأنا؟

محجوب يقول لفوره:

ـ أنت لم تقل شيئًا.

محجوب تغمره نوبة إخلاص مستغيثة، مؤكدة. يصرخ دافعًا كل شر:

ـ نحن لم نقل شيئًا. لم نر شيئًا. لم يحدث شيء. أى شيء أبدًا. لا شيء. لا شيء."[٢٦٠]

ويعد قتل طه فى قصة (**الهجانة**) دليل إدانة ضد بطش السلطة الممثلة فى العمدة وعائلته، "وتدفق الهجانة من شارع الداير قادمين بجمالهم من اليمين ومن اليسار والجمال تبرطم، وانهالوا من فوق الجمال المتزاحمة على طه بالكرابيج، وفرت ستيتة وراحت سياط الهجانة الراكبين والذين نزلوا عن

جماهم. تشرح جسم طه وثيابه حتى خرس صوته وعندئذ زعقت ستيتة وهى تحثو التراب على رأسها

ـ يا خراب بيتك يا ستيتة. الراجل مات يا ناس، فينكم يا صيادين، فينك يا حاج على؟"[٢٦١]. لقد تحول حدث قتل طه إلى شرارة انطلق منها طوفان العصيان والتمرد.

وفى قصة **(امرأة وحيدة)** يصبح الموت مرادفًا للخيانة. يوضحه عنوان القصة الأصلى[*] (يهوذا والجزار والضحية)، فالضحية/ نبوية ما كانت تسقط على يد الجزار/ الحاج محمد إلا بفعل يهوذا. الخائن (رشاد)، "كانوا أربعة: الحاج محمد وطه ابنه وآخران لا تعرفهما، وداخل حقل الذرة. سمعها رشاد تصيح من كل قلبها

ـ رشاد الحقنى يا رشاد.

تكسر عود الذرة تحت يد رشاد وومضت عيناه فى الظلام وضحك الحاج محمد وهز رأسه، ويداه مختبئتان خلف ظهره وقال لها:

ـ باعك يا نبوية. يا خسارة العشرة يا خسارة.

سكتت كل الأصوات فى أذنيها. عدا صوت الحاج محمد وسمعها رشاد تصيح بجزع

ـ باعنى.

تكسر عود آخر فى يد رشاد وجاءها صوته الغليظ:



ـ باعك. باعك بعشرة جنيهات يا نبوية"(٢٦٢).

من العرض السابق يتضح أن الموت/ القتل يقع فى العديد من قصص سليمان فياض. تتضح فيه الرغبات المتضادة. تدفعه فى كثير من الأحيان مبررات شتى، أو يقع عبثيًّا بلا سبب، وهو دائمًا ما يرتبط بدلالة فنية، فهو يقع على شخصيات رئيسة أو ثانوية، ويظهر كحدث وحيد يؤطر القصة. يأتى فى مقدمة القصة كصدمة توضح حقيقته كفعل يأتى بغتة، أو يظهر فى نهاية القصة بوصفه الحدث الكاشف والخاتمة لكل الأحداث، وجرائم القتل فى قصص سليمان فياض لا تأخذ الشكل البوليسى لأنها ليست قصص جرائم بقدر ما هى رصد لفعل ـ غير عادى/ شاذ ـ يحدث فى الحياة.

رابعًا : الموت/ الانتحار

يمثل الموت/ الانتحار أحد أشكال الموت التى تعبر عن ضياع الشخصية وعدم قدرتها على مواجهة مصيرها، ويعد الموت انتحارا، الشكل الوحيد من أشكال الموت الذى تسعى فيه الشخصية للخلاص من حياتها ـ بالهرب ـ بإرادتها الخاصة، فالرغبة فى إنهاء الحياة هى الشىء الوحيد الذى تعيه الشخصية، تدفعه دائمًا ظروف وعوامل ورغبات، تؤدى إلى سيطرة الإحساس بكره "البيوفيليا التى تعنى من الوجهة البيولوجية الحب الطبيعى للحياة، وحب النكروفيليا (أى حب الموت)"(٢٦٣).قد ورد هذا الشكل من الموت فى ثلاث قصص هى (**العودة، على الحدود، رغيف البتانوهى**). اختلفت فيها دوافع الشخصية المنتحرة، وطريقة انتحارها ونوع الأداة المستخدمة فى الانتحار.



فى قصة (**العودة**) ـ وهى أقصر قصة قصيرة فى نتاج الكاتب ـ يحكى الراوى الغائب عن فعل الانتحار نفسه، بوصفه الحدث الوحيد فى القصة. يلتقط الراوى بداية الحدث بعبارة البطل ـ مجهول الاسم ـ الآمرة "أعطينى المفتاح. أريد زيارة أمى"(٢٦٤).

ثم يتوجه البطل، عبر وصف سردى حركى، لقبر أمه، "غادر المترو، ودخل فى الحى العاشر. قادته قدماه عبر منعطفات قديمة. تصعد به الطريق وتنزل، وتوقف أمام الباب. دسَّ المفتاح فى القفل، ونزع القفل المفتوح من قيده، ودفع بالباب الحديدى وراءه، وأعاد القفل إليه وأغلقه"(٢٦٥) يتوجه البطل لقبر أمه من دون أن يخبرنا بالدوافع التى ساقته إلى اتخاذه مثل هذا القرار — ينزع الحجر الصلد ويكسر الألواح الأسمنتية ليهبط داخلاً القبر، إذ صار رأسه بمستوى الألواح أوقد شمعة وفرد كفيه إلى أعلى وأعاد اللوح الأسمنتى إلى مكانه"(٢٦٦) ثم يوقد شمعة يرى من خلالها هيكل الأم ماثلاً، يسمع نداءها بالاقتراب، فيلبِّى "يتمدد بجوارها، التفت بوجهه، نحو الهيكل، رأى العينين فجوتين والفكين بلا أسنان، والخدين هاويتين، وأخرج مسدسًا من جيبه"(٢٦٧). يخرج المسدس ويضعه على ودجه، "فى الوسط تمامًا، بين الأذن والعين، ونفخ الشمعة فانطفأت وألقى بها فى الظلمة، ثم ضغط على الزناد"(٢٦٨).

يسقط البطل ميتًا، ليضعنا فى مأزق حاد، مأزق السؤال الباحث عن الإجابة: لماذا ينتحر البطل؟ ما الدوافع التى تجعله يفكر فى الانتحار؟ لماذا الانتحار بجوار الأم؟ ألم تكن هناك طريقة أخرى لحل المشكلة؟

لقد وقف فعل الانتحار نفسه كحدث درامى ووحيد لهذه القصة، التى يدعو فيها الكاتب ـ كل القراء ـ لوضع كل الاحتمالات الممكنة لأسباب هذا

الانتحار، فالقهر السلطوى، أو المأزق الاقتصادى، أو التأزم النفسى، أو العجز البدنى، أو الاغتراب الحياتى أو التفكك الأسرى أو، أو، أسباب كثيرة يتركها الكاتب ـ لفعل خيالنا ـ لننسجها حسب معطياتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية لتفسير حالة الانتحار. إن فعل الانتحار الإرادى لهذا البطل، ينبع من ذاته، يقوده بعزم واضح على الانتحار، فصيغة الأمر بطلب المفتاح، ثم التوجه مباشرة دون تردد لقبر الأم، مخترقًا الطرق والمنعطفات، حاملاً ما يسهل مهمته (الشمعة)، وأداة القتل (المسدس)، كلها تدفع لتأكيد رغبة البطل فى تنفيذ فعل الانتحار/ الهروب، وقد اختار البطل الموت فى قبر أمه دليلاً على رغبته الأكيدة فى العودة إلى الرحم الأرضى/ الأموى، حيث الدفء المفقود والحنان الموصود والأمان المرتجى.

وفى قصة (على الحدود) ينتحر البطلان ـ بطريقة دراماتيكية ـ بأن يقتل كل منهما الآخر تأكيدًا على رغبتهما فى الانتحار، الذى يجبران عليه حفاظًا على معنى الصداقة والتواصل الذى تقف فى وجهه الحدود السياسية والأسلاك الشائكة. على حدود الدولتين المتعاديتين. يتبادل الحارسان السجائر والحوار ويخرقان القانون بعبور الحدود وعندما يشعران أن مصيرهما سيئول إلى حبل المشنقة بعد توجيه تهمة الخيانة العظمى لهما. يقرران الانتحار.

"ـ لما لم تهرب، بدلاً من قتلهم هكذا؟

فقال الحارس الجنوبى:

ـ لم تكن هناك فرصة واحدة. أعطونى مدفعى لاصطيادك، فقتلهم. كانوا يساوموننى لأنجو من الإعدام.



ـ لو قتلتنى لصرت بطلاً، وربما أعطوك وسامًا، ولكنك الآن فى نظر بلادك قاتل.

ـ فى هذه الحالة، أفضل أن أكون قاتلاً على أن أكون بطلاً.

وقال الحارس الشمالى:

ـ سيأتون الآن على أصوات الرصاص من بلادك وبلادى.

وصاح الحارس الجنوبى:

ـ أتسمع؟ انظر.

كانت هناك مصفحات وسيارات مدرعة تقبل من الشرق والغرب، فى الشمال والجنوب.

وقال الحارس الجنوبى:

ـ الآن: أصبحنا محاصرين، ولا نجاة لنا.

فقال الحارس الشمالى:

ـ أسرع بالذهاب إلى مخفرك. قل لهم، إننى أنا الذى قتلتهم، وأنك وحدك الذى نجوت.

فقال الحارس الجنوبى:

- النتيجة واحدة. سيرمونني بالرصاص، لأننى حادثتك وعبرت الحدود. أنا أعرف أن فرقتى تعرف الآن ذلك، وإذا عرفوا حقيقة ما حدث هنا، فسوف يقتلوننى عدة مرات.

وأضاف الحارس الجنوبى:

ـ انج أنت. اذهب إلى مخفرك، فلا أحد يعلم عنك شيئًا.

ـ أنجو؟ أنظر، إنهم الآن يقتربون جدًّا، وهناك مناظير مكبرة رأونا بها الآن معًا. لا نجاة لنا. أعتقد أنه ينبغى أن نسلم أنفسنا، وننتظر موتنا، أو...

ـ أو؟

ـ نقتل أنفسنا.

ـ نقتل أنفسنا؟

ـ ذلك ما يجب أن نفعله الآن. لا حياة لنا فى بلادى أو بلادك. لا حياة لنا أبدًا.

فقال الحارس الجنوبى:

ـ لدى فكرة. ارفع مدفعك وصوبه إلى صدرى. سيقتل كل منا الآخر. أسرع قبل أن يقبلوا

ـ أطلق كل ما يمكنك من الرصاص فى صدرى.

ـ طيب. سأعد: واحد. اثنان. ثلاثة، وتطلق.

ـ طيب.

حدق الحارسان لحظة، فى الشمس، والسحاب، والضوء، والظلال، ورفع كل من الحارسين مدفعه، وصوبه إلى صدر الآخر، وقال الحارس الجنوبى:

ـ واحد. اثنان. ثلاثة، وراحت الأسلاك تتقصف"(٢٦٩).

لقد أصبح أمر موت كـلا الحارسـين أمـرًا لا مفـر منـه، ولـذلك قـررا الانتحار بدلاً من موتهما. شنقهما بأن يقتل كلاهما الآخر، ليعليان رغم صرامـة الحدود والقوانين قيمة الصداقة والتواصل الإنـسانى اللـذين تمـنعهما فى أكثـر الأحيان قوى البطش والسياسات المصطنعة.

وفى النموذج الثالث يصبح انتحار البتـانوهى/ البطـل، محـصلة لواقـع مرير، مع الفقر (الرغيف) والبطالة بعدما طرده صاحب الفـرن، فتحـول مـع طرده الوحش، يقرر الانتقام من قاطع لقمة عيشه، ولكن الانتقام يطول أربعة من الأبرياء العاملين فى الفرن مع صـاحبه. لقـد تحـول البتـانوهى إلى (سـعيد مهران)(*) آخر. تؤرقه فكرة الانتقام من واقع قاس، ولكـن البتـانوهى يتحـول عقب جريمته إلى قط مذعور، يخاف من زوجه شلبية التى كشفت سره فأصبح ذليلاً أمامها. تؤرقه الكـوابيس المتلاحقـة فى الليـل والنهـار واليقظـة والمنـام. يحتضن طفليه ويتجه بهما إلى النهر فى مشهد تراجيدى "وأمسك بهـما. سـقطت المطواة من يده، اندفع الناس إليه، حملهما تحت إبطيه، ضـحك كـوحش النهـر، يطاردونه ما يزالون. الكورنيش، يهدأ. السيارات لا تنقطع. الجبناء. يقتربون يا بتانوهى. لا شمس. العتمة تهبط. لا، ليس الآن. مرق غير مبال، لـن يبلغـوك أبدًا. النيل يا بتانوهى يكتم السر. يريح القاتل والضائع. يلهث. عجـزت. لا. ليس الآن. اقفز، وثب بهما على السور الحجرى، ودع يا بتانوهى. نظـرة أخـيرة لنور عينيك. ماتـا فى يـدك خوفـا. مـددهما الآن. سـيعودان إليـك يـا شـلبية. يقتربون. لا وقت يا بتانوهى، وثب بهما فى النهر. الموقد ينفجـر، وانغلـق المـاء لسقطته، وغاص، ثم ارتفع. يداه خاويتان، وزعق، العتمة تهبط، بلا صوت:



ـ سميط. معانا سميط. سميط سخن.

وجذبه التيار بعيدًا، إلى أسفل."(٢٧٠).

خامسًا : الموت/ الحيوان

يشكل موت الحيوان فى قصص سليمان فياض (**عنزة خالتى جندية، الكلب عنتر، زيارة فى الليل**) محورًا بنائيًّا تنهض على أساسه أحداث القصص الثلاث، فلقد تحول الحيوان من مجرد بهيمة ترتع فى الأحراش والبيوت إلى شخصية تدور من حولها الأحداث لترتفع إلى شخص البطل وهذا ما يؤكد أن "الأدوار فى الرواية لا تقصر على الشخصية الإنسانية، بل تتعداها إلى الحيوان والطير الذى يعطيه الكاتب أهمية فى سير الأحداث والرمز إلى بعض المعانى"(٢٧١) وعلى ذلك فليس الفاعل دائمًا من بنى البشر، لأنه قد يكون "الفاعل المحرك للحدث من غير بنى البشر: مثل الأشياء والحيوانات والعفاريت والقوى الأخرى والأفكار المجردة والمخلوقات من العالم الآخر"(٢٧٢).

وقد كان ظهور الحيوان فى قصص سليمان فياض متأرجحًا بين طرفى نقيض، فالرغبة فى قتل الحيوان تضادها رغبة الحفاظ عليه، وهو فى كلتا الحالتين مسار صراع وتناحر بين الشخصيات.

١ ـ العنزة، دليل حياة يجب الحفاظ عليه.

تشكل عنزة الخالة جندية، الحالة الوحيدة للحيوان المسالم، المراد الحفاظ عليه من الموت لأن فى حياتها استمرارًا وبقاءً لحياة الخالة جندية نفسها،



"مرضت عنزة خالتى جندية. أصيبت بإسهال حاد فى الليل. أحست جندية ببوادره حين سمعت وهى راقدة كركبة أمعاء العنزة، فباتت ليلتها مرهفة السمع مفتوحة العينين، ترقب عنزتها، وهى تنتقل فى باحة الدار من مكان إلى مكان، كلما أغرقت بروثها مكانًا انتقلت إلى آخر، وكان قلب جندية يرتجف إشفاقًا لمصاب صديقتها الوحيدة، فى البيت الخالى الذى آثر زوجها وأبناءها هجرانه"(٢٧٣).

يوضح المقطع السابق ـ وهو مفتتح القصة ـ مدى أهمية العنزة ـ التى تصدر اسمها عنوان القصة ـ فى حياة جندية. إنها تشكل إضافة إلى قيمتها المادية، قيمة معنوية، تتجسَّد فى حبل الصداقة الممدود بينهما، وذلك باعتبارها الأنيس الوحيد فى بيت مات فيه الزوج والأبناء.

إن مرض العنزة الذى اقترب بها من عالم الموت، تحول لنشيج موجع، ينهش فى قلب جندية التى ودت أن "تنهض إلى العنزة، وتربت عليها وتدلك لها بطنها وترقيها متعوذة، وتأخذ رأسها فى حضنها أو تضعها على فخذها، ودت لو تتحدث إليها لتشغلها بصوتها المحبب عما هى فيه"(٢٧٤).

لقد مرضت العنزة التى هى البديل المتاح للابن من جراء التدليل/ الإفراط الزائد فى الاهتمام، آثرتها جندية على نفسها، عندما " كان حافظ ابن أختها قد جاء إليها قبل أيام، بملء حجره من الفول الجاف، بعثت به أمه إليها، ومن بيتها فى القرية المجاورة، لتأكله هى، تصنع منه دميسًا وطعمية، أو تنبته وتخلطه بالأرز لتغذى به نفسها أيامًا، لكن جندية آثرت به عنزتها لتسمنها بسرعة، وتذهب بها إلى سوق الخميس وتبيعها، وتشترى بجزء من ثمنها عنزة



أخرى صغيرة، تعلفها وتربيها حولاً، وتعيش بباقى ثمنها عامها، وطوال أيام خمسة لم تأكل العنزة سوى الفول، وأراحت نفسها من سؤال الناس عن حزمة برسيم، أو قبضة خف من أوراق الذرة من أجل العنزة العزيزة"(٢٧٥).

إن العنزة التى هى الصديق والمعين لجندية على مواصلة الحياة، تمرض مرض الموت، تمرض فى وقت حرم فيه الحاكم بأمره منع الذبح لتتأزم الأحداث من حول جندية، التى شاع خبر مرض عنزتها فى القرية، ولذلك تقرِّر رغم ضغوط العمدة القوية لشراء العنزة بأبخس الأثمان، التوجه إلى مركز ميت غمر لتذبحها وفقًا للقوانين، ولكن جندية تواجه بقائمة طويلة من القوانين واللوائح، مما يدفعها للعودة إلى البلدة مرة أخرى، تتمنى فى عودتها موت العنزة "ليتك تموتين فى الطريق حتى لا ينالك العمدة، وفاء لجنيه لن أقبض منه مليمًا واحدًا"(٢٧٦).

لقد تحوَّلت العنزة من مجرد حيوان يحظى بالرعاية لقيمته المادية إلى ونيس، يخفف عن الخالة جندية آلام وحدتها، ثم ارتفعت درجتها ـ أى العنزة ـ لتكون أحد الأسلحة التى يرصد الراوى من خلالها حركة الظلم الاجتماعى المحكوم بواقع ضيق فى القرية، إلى إطار عام يوضح مدى القهر الممارس على هذا الشعب من حاكم حرم أكل الملوخية قديمًا، إلى حاكم يمنع الذبح لاعتبارات اقتصادية وسياسية واهية فى العصور المتقدمة.

٢ ـ الكلب عنتر، أداة قهر تسحقها إرادة الإنسان

إذا كانت العنزة فى القصة السابقة، حيوانًا مسالمًا ترغب الشخصية فى الحفاظ عليه لأسباب نفسية واقتصادية، فإن الكلب عنتر ـ فى القصة الحاملة



لاسمه ـ يتحول من مجرد كلب، قد تزداد قيمته لكونه معلم أو حارس ـ ليصبح الأداة الأكثر قهرًا فى السجن السياسى. يدلّله مأمور السجن/ سعيد، بالجلوس على الشيزلونج، ويصفه الراوى، متتبعًا ملامح جسده الجميل فى مفتتح القصة، كدليل على الحظوة التى يتمتع بها "الكلب عنتر رابض على شيزلونج، فى الركن تمامًا، جهة الباب، على يمين الداخل. شعرة قطيفة سوداء، جرمة كمهر. منحنيات جسده أجزاء، دوائر رائعة الجمال، ساقاه الخلفيتان تحته، والأماميتان ممدودتان أمامه ورأسه محنية بينهما. عيناه منطبقتان ومنفتحتان فى آن. يبدو غافيًا ويقظًا، نائمًا وغير نائم شفتاه مواربتان، تكشفان خلفهما أنيابا مفلجة، كساء الشيزلونج قطيفة أحمر اللون، داكن القدم. يتعاكس اتجاه وبره بلون يميل إلى القتامة، وبلون يميل إلى الحمرة الفاتحة، ومأمور السجن ينظر إلى عنتر برضا وسعادة، عنتر كلب أمثل، عبد أطوع من أى بشر. يشع ضوء أسود"(٢٧٧). يصف الراوى عبر مفتتح القصة جسد عنتر الهلامى (جلسته، لون شعره، ساقاه، عيناه، شفتاه). ليضعنا منذ اللحظة الأولى على أعتاب المواجهة الدامية التى ستحدث بعد قليل.

وفى المعتقل السياسى، يرقد عباس/ السجين، الذى نجهل تهمته والأيديولوجية الفكرية التى ألقته فى المعتقل، هو فقط سجين سياسى يرفض الاعتراف، رغم كل وسائل التعذيب "جربنا معه كل وسيلة، برميل الماء، الكى، الجلد، الـ.."(٢٧٨)، ولذلك يقرر المأمور استخدام الوسيلة الأخطر والأقوى (عنتر) الذى يدخل لمناوشة عباس بعدما "شبع اليوم لحمًا، ودمًا، وعظمًا، وحلوى. سنخيفه فقط. سترى كيف يعترف. اعترف أعتى منه وأصلب. عندما داعبهم عنتر"(٢٧٩)

ويدخل عنتر زنزانة عباس ليتحوَّل الصراع بينهما إلى صراع بدائى بين القوى الشريرة/ الحيوانية والإنسان الضعيف الذى لا يملك سوى قدرته العقلية "وثب عنتر. حاد عباس عن وضعه يسرة. ارتطم عنتر بالجدار. أصاب الصخر المصمت رأسه. سقط، نهض، وثب، داوره عباس. داوره عنتر، وثب، ضربه عباس بساعده تحت أذنه، سقط عنتر واقفًا. قبل أن يفيق عنتر من الضربة، وثب عباس فوق ظهر عنتر. ركبه. شد فخذيه حول جسد عنتر. امتدَّت يسراه فى ذات اللحظة، وضمت عنق عنتر بين الذراع والساعد، جذبته إلى أعلى. سقط عنتر بعباس. أخذ يتقلبان لا تكاد العين ترى من هو أعلى ومن هو أسفل. يواصل عباس ضرب عنتر فى وجهه، فى عينيه، تحت أذنيه، فى فمه، فى شفتيه بقبضة يمناه. يواصل عنتر، بأظافر سوقه الأربعة، خمش عباس، تشرحه الأظافر فى ساقيه، وفخذيه، وساعده الأيمن، غرس أنيابه فى قبضة عباس. صارت الأرض لزجة بدمى إنسان وحيوان. لأصوات الصراع الوحشى أصداء تصطدم بالجدران. ترتد مدوية من حديد الباب، تنفذ عالية من حديد الباب"(٢٨٠).

وهكذا يموت عنتر، تموت أداة القهر، لتحيا إرادة الإنسان مع "أبشع صور القهر المدجج بأكثر الأدوات وحشية فى مواجهة أبسط صور المقاومة التى لا يملك فيها الإنسان البسيط الأعزل غير جسده وأظافره، بل إن حرصه على إدارة المعركة الأساسية وفق منطق البقاء والصراع الحيوانى الصرف بالمخالب والأنياب، هو وسيلته لتجريد المسألة إلى أقصى حد"(٢٨١).

٣ ـ القط البرى، مرآة للخوف ومظهر للجبن

القط البرى هو الحيوان الثالث الذى يتحدد ظهوره فى قصة (**زيارة فى الليل**) باعتباره موازيًا للخوف الساكن فى قلب البطل/ محمد بن إبراهيم.

يظهر القط البرى ـ حكائيًا ـ مرتبطًا بظهور مدكور، ابن الليل الذى عين نفسه حارسًا على القرية، فارضًا على أهلها الإتاوات.

فى البداية يتظاهر محمد بقدرته على قتل القط البرى، الذى يقطع عليه الطريق إلى أرضه، يقول الحاج حمزة محادثًا محمد:

"ماذا فعلت بالقط البرى؟

انتبه محمد من شروده. ابتسم بلا معنى. ثم أدرك السؤال وتوهَّج نشاطًا. قال:

ـ آه. القط البرى؟ سأقتله غدًا.

استجمع الحاج حمزة كل ما يعرفه عن القط البرى، وقال بحماس لم تنطفئ جذوته بعد:

ـ فى البداية. أقتل الذكر، وبعده الأنثى. الذكر شرس، وسواء قتلت هذا أو ذاك، فلا تترك الآخر حيًّا بعده. سيبحث عنك فى أى مكان ويهاجمك.

ـ قالوا ذلك لى، لكن، أطمئن يا حاج. البندقية ميزر، وعيارى لا يخيب.

ـ ولو خاب، وهاجمك؟

ـ لا أعتقد. لكن، ساعتها، سأخنقه.

وأكد محمد ما يقوله بيديه، كأنه يخنقه فعلاً.

قال الحاج حمزة:

ـ تخنقه؟ لا يعطى هذه الفرصة لأحد. أتعرف كيف يهجم؟ لا تؤاخذنى فى الكلام. أنه يبول على ذيله، ويمرغه فى التراب، ثم يقفز على جانب الوجه،



ويضرب بذيله العينين ضربة شديدة، كلها تراب تعمى العينين، وبعد ذلك يهجم على (زمارة) العنق ويأكلها"[٢٨٢].

ولقد فشل البطل محمد فى مواجهة مدكور لأنه لم يستطع بعد قتل الخوف/ القط البرى فى قلبه. لقد استغل الراوى القط البرى ليعمل كمرآة تعكس الانقسام الحاد فى نفس البطل، بين حلم يتمنى تحقيقه، ويتمثل فى إعادة صورة الأب الشجاع، وبين واقع مرير يسيطر فيه الجبن على نفسه، كعامل فطرى، ولذلك يعجز عن مواجهة القط البرى/ مدكور لأن كليهما وجهان لعملة واحدة فئتها الشجاعة.

وهكذا يمكن الخروج بنتيجة مؤداها أن الحيوان فى القصص الثلاث يلعب دورًا مهمًّا فى تشكيل الحدث القصصى، بل إن الأحداث فى مجملها، لا يمكن تطويرها وتعقبها دون وجود هذا الحيوان الذى ظهر باسمه (العنزة، الكلب) فى عنوان قصتين كدليل على محوريته فى تشكيل الحدث، وقد كان ظهور الحيوان فى القصص الثلاث مرتبطًا بقضية الموت التى وإن كان الإنسان هو الوحيد الذى يعى حقيقته، إلا أن موته ـ أى العنزة ـ قد يشكل للإنسان أزمة ولذلك يجب الحفاظ عليه فى قصة (**عنزة خالتى جندية**). أو يظهر كأداة قهر، ولكن الإرادة الإنسانية أقوى فى شراستها ـ عند الحق ـ من كل القوى القهرية، كما فى قصة (**الكلب عنتر**)، وقد يظهرـ أى الحيوان ـ كمرآة داخلية تنعكس عليها نفسية البطل، فأينما استطاع القضاء عليه، أصبح قادرًا على مواجهة الآخرين خارجيًّا، وذلك كما فى قصة (**زيارة فى الليل**). تبقى الإشارة إلى أن (العنزة والكلب) قد ماتا بفعل القهر الواقع على الأول وتحطمه ـ أى



القهر ـ على رأس الثانى، وظل ماثلاً ـ كمرادف للظلم المناقض للجبن، القـائم ـ فى نفس الثالث (القط البرى).

سادسًا : الموت/ الحرب

الموت/ الحرب هو أبشع أنماط الموت، لأنه يحقِّق ولأقصى درجة المـوت الجماعى أو الموت بالجملة ـ إن صحَّ التعبـير. يتـضح فيـه إلى أى مـدى يمكـن للصراع أن يتغلب على كل القيم الإنسانية. ليمتد إلى كل ما هو أخضر ويابس، كبير وصغير.

للحرب استعد الإنسان منذ القدم، ولذلك ابتكر مـن أجلهـا (الـدروع والخوذ والخنادق...) كأسلحة للحرب الدفاعية، ولكنه فى الأساس مـا ابتكـر هذه الأسلحة الدفاعية إلا ليواجه بها الأسلحة الهجوميـة (الـسيف، البندقيـة، المدفع، الطائرة...). ليقتل ويتقاتل بها فى سبيل غايات أكثرها واهٍ.

وقد تنوعت أنـماط المـوت/ الحـرب فى قـصص سـليمان فيـاض التـى شهدت العديد مـن مـوت الشخـصيات بفعـل الحـروب الممتـدة مـع العـدو الإسرائيلى منذ عام ١٩٤٨م وحتى ١٩٧٣م.

ولعل أهم هذه الأنماط

١ ـ الموت/ الاستشهاد

"الحرب لها شهداء دائمًا، وإلا ما كانت حربًـا"(٢٨٣) بهـذه العبـارة يوجـه سليمان فياض القارئ إلى أول أشكال الموت/ الحـرب، فـالموت/ الاسـتـشهاد

يلقاه كل فدائى يحمل على عاتقه مهمة الدفاع عن الأرض. يحمل روحه على كفه وهو يقدم على تنفيذ أية عملية حربية. يستخدم جسده فى كل معركة دليلاً على إخلاصه، يقدمه سلاحًا لا يقدر غيره على الهجوم به.

يفعل ذلك عطية فى (جسر حى). يحول جسده لسلاح لا تستطيع معه كل الأسلحة شيئًا. يصنع منه جسرًا يعبر عليه ستون فدائيًّا للدخول فى قلب المستعمرة الإسرائيلية. تنهال عليه آلاف الرصاصات وهو قابض بيد من حديد على سور المستعمرة. هذا هو عطية ومن معه من الفدائيين البواسل.

"أخبرنى كم عددهم هناك؟

ـ أكثر من ثلاثمائة. رجال ونساء يحملون السلاح.

قال أحمد معلقًا:

ـ ونحن ستون فدائيًّا. كل واحد منا بخمسة منهم. عددنا يكفى.

قال عطية:

ـ بالتأكيد. مع الفداء، والرغبة المؤكدة فى التضحية. يكفى عددنا وزيادة"(٢٨٤).

وفى (**العودة إلى البيت**) يحكى الراوى ـ التحت سردى ـ عن البطل الجريح الذى لوح بيديه لزملائه كى يحملوه فى عربتهم، فتركوه ومضوا لأنه لا مكان فى العربة لحمل شخص آخر، ولكن ما إن طاردت عربة مدرعة عربة رفاقه الذين تباعدوا خلف الهضاب حتى راح هذا الجريح يزحف نحو المدرعة لينقذ رفاقه وهو يموت شهيدًا "ونحن ننحدر، رأتنا عربة مدرعة، فتحت علينا



نيرانها، واتجهت نحونا مسرعة. انبطحنا أرضًا، وزحفنا متباعدين، رأيتها تتجه نحوه، لا تفارقه، وأنا أختبئ تحت حجر ناتئ. رأيته ينهض وينزع من وسطه قنبلة، ويجذب سلك زنادها بفمه، ثم يلقى بنفسه على العربة المدرعة، وينسف نفسه معها. بالقنبلة. الآن فقط، وددت لو عرفت له اسمًا. سيظنه الكل مفقودًا ليس معروف المصير. لكنى أعرف مصيره. لقد حارب واستشهد. أخذ مقابل حياته ثمنًا باهظًا. كم منا من أتيحت له الفرصة ليفعل ذلك"(٢٨٥).

فى الموت/ الاستشهاد لا معنى للكلمات، فالإيمان والفعل فقط هما ما يملآن قلب المسلم الحقيقى. الذى يقتدى برسول الله ﷺ. القائد العظيم الذى "صنع من حوله رجالاً، لم يهجموا إلا ليموتوا. لم ينسحبوا ـ ونادرًا ما حدث ذلك ـ إلا لينتصروا. لو كان النصر لا ينال إلا بكثرة الرجال، والسلاح، ما انتصروا أبدًا، الموت أحب إليهم من الحياة، لذلك لم يهزموا"(٢٨٦) وهكذا يظل الموت/ الاستشهاد دليلاً على عمق الإيمان الحقيقى فى قلوب المؤمنين حقًّا. الذين يموتون/ يحيون فى حواصل الطير على وعد من ربهم بجنة عرضها السموات والأرض ﴿وَلاَ تَقُولُواْ لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبيلِ اللهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاء وَلَكِن لاَّ تَشْعُرُونَ﴾(*).

٢ ـ الموت/ الغدر

يقع الموت غدرًا لجنود بسطاء لا يملكون سوى تنفيذ أوامر رؤسائهم، الذين يدفعون بهم إلى نار الحرب، من دون استعداد. ينفذ الجنود الأوامر العسكرية بالتقدم من دون غطاء يحميهم أو قادة يحاربون متكاتفين معهم. كيف لجندى أن يذهب بالأمر فى يومين ثم يعود بالأمر فى يومين من دون أن يحارب حربًا حقيقية "فى الوادى. نحن. أصابعنا على الزناد، فجأة أضاء الليل



ورعد بالضجة والشهب، وطارت القذائف كالحمم، وهبطت فوقنا فى الوادى والسفوح. طاخ. آه. طاخ. طاخ. طاخ، والمصابيح ما تزال مضاءة. تهتز لضغط الهواء، وتغيم فى تكاثف الدخان.

ـ اطفئوا الكلوبات.

ساد الظلام من ضوء القذائف

ـ أسرعوا بالنجاة من الكمين

كم نحن الآن. ثلث ما كنا. ثمانون. تسعون. مائة. ليس أكثر من مائة. قتلانا فى الليل هناك ما يزالون. جرحانا فى الوادى يتوسلون لجرعة ماء، ونحن مع الصباح نسير: أى صباح؟ الليل ما يزال فى قلوبنا، لكن الشمس تتوهج من الأفق فى ليلنا. الليل بصمته وأصواته الصحراوية. بلا نجوم. تتساقط واحدًا بعد واحد. لفورنا ننام، جباهنا على الأرض. رائحة الرمال تتصاعد. عبر العيون المضمضة. نشرب ولا نرتوى. نأكل ولا نشبع. نفرز ولا نستريح. لا نصل إلى شىء أبدًا"(٢٨٧).

أن تلقى بجنودك فى حرب أنت لست كفئًا لها فأنت غادر. أن تخدع نفسك قبل شعبك لتعيش فى زعامة وهمية فأنت غادر. أن تجعل قادتك يتعالون على جنودك فى حرب لا يفرق فيها الموت بين قائد ومقود فأنت غادر. من أجل ذلك يرفع العرِّيف راية العصيان فى وجه قائده "كل شىء تحملته بصبر يا رجال. أن أهزم فى حرب، هذا محتمل. أن يخدعنى عدوى، ويضربنى فجأة، هذا محتمل أيضًا. أن أعود سائرًا على قدمى جائعًا وظمآن، أن يقال لى ألقِ بنفسك فى هذه النار، ومت بلا ثمن، كل هذا محتمل يا رجال. لكن الشىء



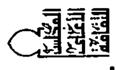
الوحيد الذى لا أحتمله أبدًا، هو الطريقة التى كان يتصرف بها معى ضابطى الرفيع المقام. صعيدى أنا، ورضعت الحرية من ثدى أمى، وعينى أبى، ودروب الجبل، ورمال الصحراء"[٢٨٨].

يرفع العريف راية العصيان فى وجه ضابطه الذى رضع من سادته التعالى والغرور "الفرمانات العثمانية علمته أن يفعل ما فعل"[٢٨٩].

٣ ـ الموت/ الانتظار

فى قصة (**الإنسان والأرض والموت**) يواجه محمد البطل هذا النوع من الموت، وهو قابع فى قلب حفرة ضيقة فى قلب الأرض. ينتظر مرور الدبابات الإسرائيلية كى يلصق فيها قنبلته ينتظر فيها الموت قبل أن يقتل هو الآخرين، يحتضر وتخرج روحه من قبل أن تأتى ساعته الموعودة، فى قلب الحفرة يعيش البطل لحظات الموت فى نصف ساعة. أو يعيش لحظات الحياة فى نصف الساعة ذاته. لا فرق بين الموت والحياة فى عمق حفرة ينتظر فيها البطل موته أو موت الآخرين من حوله ولذلك " يقولون، هناك على السطح، فوق حفرتك، إننا بين يدى الموت، فى لحظة الاحتضار هذه. لحظة الحقيقة الوحيدة. نرى كل ما عشناه فى ومضة، شريطًا خاطفًا من دفق الذكريات. بعده نوصى من نحب، وبين يدينا حصاد من تجارب الساعات والأيام والسنين، ولأننى أواجه الموت، فى قاع حفرة، وفى يدى قنبلة، وثمة دبابة إثر دبابة ستمر فوقك. قد يكون موتك بلا لحظة احتضار، موتًا كشعاع يتدفق فجأة، ويتلاشى فى اللحظة نفسها تنسف معه كل خلاياك المفكرة، خلايا الذكريات، والضحك والبكاء"[٢٩٠].

والجدول الآتى يجمع كل أشكال الموت السابق ذكرها:



اسم القصة	نوع الموت	أداة الموت	الموقع النصى لمشهد الموت	تصنيف الميت	درجة حضور قضية الموت فى القصة	أسباب الموت	جنس الميت	مهنة الميت
عطشان يا صبايا	وفاة	—	وسط القصة	ثانوية	فرعى	أسطورة الكنز المدفون	بنت	—
كل الملوك يموتون	وفاة	—	نهاية القصة	بطل	فرعى	العجز عن تحقيق الذات	رجل	طالب
العيون	وفاة	—	نهاية القصة	بطل	فرعى	المرض + الحزن	رجل	فلاح مالك
المسلسل	وفاة	—	نهاية القصة	بطل	فرعى	المرض + العزلة	رجل	موظف
وفاة عامل مطبعة	وفاة	—	نهاية القصة	محورى	محورى	غياب وسائل الأمن الصحى	رجل	عامل فى مطبعة
ضريح ولى الله المقدس	وفاة	—	بداية القصة	بطل	محوري	طبيعى	رجل	نجار
وبعدنا الطوفان	حادث	النار	وسط القصة	بطل	أساسى	الإحساس بالمسئولية	رجل	أجير
اللغز	حادث	النار	وسط القصة	البطل	محوري	القدر	رجل +امرأة	بائعان
فى زماننا	حادث	سيارة مسرعه	وسط القصة	بطل	أساسى	تشيؤ الإنسان	رجل	موظف
امرأة وحيدة	قتل	حبل	نهاية القصة	بطل	فرعى	الخيانة	امرأة	فلاحة تملك



اسم القصة	نوع الموت	أداة الموت	الموقع النصى لمشهد الموت	تصنيف الميت	درجة حضور قضية الموت فى القصة	أسباب الموت	جنس الميت	مهنة الميت
اللص والحارس	قتل	بندقية	نهاية القصة	بطل	محوري	السرقة	رجل	لص
العربة الرمادية اللون	قتل	مسدس	وسط القصة	محورى	فرعى	العبثية	رجل	مجند
عود كبريت	قتل	مطواة	نهاية القصة	محورى	أساسى	عوامل كثيرة	رجل	طالب
ليلة أرق فى حياته	قتل	مسدس	نهاية القصة	محورى	فرعى	القهر السياسى	ثلاثة رجال	مدير مكتب + طالب + ضابط
الغريب	قتل	الفأس	نهاية القصة	بطل	فرعى	الحقد + الانتظار + الفقر + قهر الزمن	رجل	عامل ترحيلة
الهجانة	قتل	الضرب	وسط القصة	ثانوى	فرعى	القهر الاجتماعى	رجل	فلاح
الغريب	قتل	الفأس	نهاية القصة	بطل	فرعى	الحقد + العصيان	رجل	عامل ترحيلة
على الحدود	انتحار	مدفع	نهاية القصة	بطل	فرعى	الرغبة فى التواصل الإنسانى	رجلان	حارسا حدود
رغيف البتانوهى	انتحار	الغرق	نهاية القصة	بطل	فرعى	عزاب الضمير	رجل	بائع متجول
العودة	انتحار	مسدس	نهاية القصة	بطل	أساسى ووحيد	مجهولة	رجل	ـ



اسم القصة	نوع الموت	أداة الموت	الموقع النصى لمشهد الموت	تصنيف الميت	درجة حضور قضية الموت فى القصة	أسباب الموت	جنس الميت	مهنة الميت
زيارة فى الليل	حيوان	ـ	وسط القصة	ثانوى	فرعى	الجبن يمنع فغل الموت	حيوان ذكر (القط البرى)	معادل موضوعى للخوف
عنزة خالتى جندية	حيوان	القوانين الظالمة	نهاية القصة	ثانوى	محورى	المرض + القهر السياسى	أنثى حيوان (عنزة)	أنيس + معين
الكلب عنتر	حيوان	القوة الجسدية	نهاية القصة	بطل ثان	محورى	قوة الإرادة الإنسانية	حيوان ذكر (الكلب عنتر)	معادل موضوعى للقهر
جسر حى	حرب	البنادق	نهاية القصة	بطل	محورى	الاستشهاد	رجال	فدائيون
الإنسان والأرض والموت	حرب	القنابل	بداية القصة	ثانوى	محورى	الانتظار	رجال	طالب (فدائى)
أحزان حزيران	حرب	الطائرات	وسط القصة	ثانوى	محورى	الغدر	رجال	ضابط
الرجل والسلاح	حرب	الطائرات	نهاية القصة	بطل	محورى	الغدر ـ الخلاص	رجال	مجند
العودة إلى البيت	حرب	الطائرات	على طول القصة	ثانوى	محورى	الغدر ـ الاستشهاد	رجال	مجند

الفصل الثاني

(بنـاء الزمن)

توطئة

شغل الزمان فكر الإنسان منذ أن وعى بوجوده على سطح الأرض لدرجة أن اليونانيين جعلوا للزمن إلهًا خاصًّا به يعرف بـ"كرونسيس" و"كان إله الزمن هذا يفترس أولاده مباشرة بعد إنجابه لهم"[٢٩١]. يفترسهم لإحساس الإنسان بأن الزمن شبح وهمى يقتفى آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما نكون وتحت أى شكل، الزمن كما قال اليونانيون فى فلسفتهم القديمة وتر مشدود بين العدم والوجود، فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، وجودنا المحكوم عليه بالنهاية والموت "إننا لا نرى الزمن بالعين المجردة ولا بعين المجهر ولكننا نحس آثاره تتجلى فينا، وتتجسد فى الكائنات التى تحيط بنا، إنه كالأكسجين يعايشنا فى كل لحظة من حياتنا وفى كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به ولا نستطيع أن نتلمسه ولا أن نراه. إننا فقط نراه فى غيرنا مجسدًا: فى شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفى سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفى تقوس ظهره"[٢٩٢]، وهكذا أصبح الإنسان واعيًا بالزمن لا يدرك كنه ذاته إلا فى الزمن، "لقد أدرك الإنسان أنه لا وجود إلا بالزمان، ولهذا فإن كل وجود يتصور خارج الزمن وجود وهمى، أو هو لا وجود"[٢٩٣]، وفى دراسة العلوم الإنسانية ترى د. أميرة حلمى مطر أن أهمية الزمان تزداد أكثر فأكثر "فدراسة الظواهر الإنسانية ـ من أية زاوية ـ تتمركز دائمًا حول الزمان، لأنه معطى مباشر للوعى، ولكنه معطى شديد التعقيد"[٢٩٤].



المهم فى دراسة مسألة الزمن ـ فى الآداب ـ هو دراسة ما أسماه الشكليون الروس بالتعارض القائم بين "زمان المتن الحكائى من زمان الحكى، فالزمن الأول هو الذى يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه، أما زمن الحكى، فهو الوقت الضرورى لقراءة عمل (مدة عرض)"(٢٩٥).

ومن التمييز بين المتن الحكائى والمبنى الحكائى انطلق تزفيتان تودوروف بعد ذلك يؤسس لدراسة الزمن السردى من خلال ما أسماه التحريف الزمانى، حيث "يرجع السبب فى طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد، إلى عدم التشابه بين زمانية القص وبين زمانية الخطاب، فزمن الخطاب هو، بمعنى من المعانى، زمن خطى، فى حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبًا متتاليًا يأتى الواحد منها بعد الآخر"(٢٩٦).

ثم قسَّم رولان بورونوف وريال أوئيليه الزمن إلى ثلاثة أقسام "ما نكاد نتعرض إلى نطاق الرواية حتى يكون من واجبنا أن ننضد ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وذلك انطلاقًا من أن الزمن لم يعد مجرد موضوع فحسب أو شرط لازم لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية، إن الزمن يوشك أن يصبح بطل القصة"(٢٩٧)

ومن بعد تودوروف جاء جيرار جينيت ليؤسس من خلال تحليله لرواية (بحثًا عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست نظرية متكاملة فى دراسة الزمن السردى، وقد انطلق جينيت فى تأسيسه لهذه النظرية من نفس النقطة التى توقف عندها الشكليون الروس وتودوروف من قبل، فمن التعارض



والتحريف انطلق جينيت لمقولة المفارقة الزمنية، حيث "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء المروى وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)"(٢٩٨).

ومن خلال هذا التعارض بين زمن القصة وزمن الحكاية، درس جينيت الزمن السردى فى ثلاثة مواضع، يتعلق الأول بالترتيب الزمنى، ومنه ينتج الاسترجاع والاستباق، ويتعلق الثانى بالحركات السردية (الديمومة)، وفيه يدرس قياس سرعة الزمن السردى قياسًا بالترتيب الطبيعى للحكاية ونتج عنه أربع حركات هى (الحذف ـ المجمل ـ المشهد ـ الوقفة) وفى الأخير درس التواتر، أو معدل التردد وهو المعنى برصد التكرار الحاصل على مستوى الحكاية مقارنة بالخطاب، وهكذا يمكن القول إنه "لا يتسنى لنا أن نحدد الوضعية الزمنية للرواية إلا إذا نظرنا فى وقت واحد معًا فى كل العلاقات التى تتأسَّس بين الزمن فى الرواية والزمن فى القصة التى تحكيها"(٢٩٩).

وليست العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب أحادية الجانب، بل هى تدخل فى "علاقات متشابكة بين حركيات متعددة لأزمنة الخطاب وفضاءاته، فنحن من جهة أولى نكتشف علاقة زمنية الخطاب بزمن التخيل، ومن جهة أخرى نكتشف العلاقة بين الزمنين وأزمنة إنتاج وتلقى النص، أى السياقات المنتجة والقارئة"(٣٠٠) ونتيجة لهذه الحركيات المتعددة، يتداخل الزمن مع كل المكونات السردية لأن عالم القص "له زمنه الذى هو زمن متخيل، وهو زمن يختلف عن زمن الواقع الاجتماعى الذى تحكى عنه الرواية، أو الذى تتناول عناصر منه: كالشخصيات أو الأحداث"(٣٠١).



وعلى الرغم من التعددية أو الحركية التى يتسم بها الزمن النصى فإن هناك العديد من المحددات التى تثبت هذا الزمن وتحدده، وذلك تبعًا لنوع الثقافة التى تنتج النص وتتفاعل معه، بل ويختلف الزمن المنتج للنص ومكانه فى نوعية هذه المحددات.

وبناء على ما تقدم تصبح دراسة الزمن من أساسيات أية دراسة إنسانية، إذ "أيًا كانت نوعية الدراسة التى نقوم بها خاصة إذا ما تعلقت بالدراسات الإنسانية نصطدم فى النهاية بمشكلة الزمن"(٣٠٢) ومن صميم البحث فى دراسة القصة القصيرة فـ"القصة القصيرة هى زمن أيًا كان المنظور الذى نحللها من خلاله"(٣٠٣).

ونتيجة هذا التزايد المتنامى فى دراسة الزمن يرى أ. أ مندلاو أن معظم الروائيين "الذين أسهمت تجاربهم فى تطوير الرواية من حيث الشكل والطريقة كانوا مشغولى الذهن بالزمن، طبيعته وقيمته، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية، ولا بد من وجود سبب دعا إلى إدراج خطابات طويلة ـ كثيرًا ما تكون بصورة درامية مبالغ فيها ـ حول الزمن فى أعمال هؤلاء الكتاب، وكثيرًا منهم يشعرون أنه بمواجهة مشكلة الزمن فقط يستطيعون أن يفهموا معنى الحياة، وأن يكون لديهم منظور صحيح للواقع، فهم لا يستطيعون حل مشكلة إلا من خلال حلهم لمشكلة الزمن"(٣٠٤).

وبعد، فسوف ترتكز دراسة هذا الفصل على محاولة تطبيق وتمثل نظرية جيرار جينيت، بالإضافة إلى دراسة ما أسميته بالتحديدات الزمنية، **وذلك على النحو الآتى:**

أولاً: التحديدات الزمنية.

ثانيًا: الترتيب الزمني.

ثالثًا: التقنيات السردية.

رابعًا: التواتر الزمني.



أولاً : التحديدات الزمنية

تساعد العديد من الإشارات الزمنية المبثوثة داخل النص السردى على الإيهام بواقعية هذا القص، وذلك لأن تعاقب الأحداث وتسلسها بين خطى البداية والنهاية فى زمن السرد يوهم القارئ بزمنية الأحداث التى تتراتب على بعضها فى اتجاه تصاعدى نحو النهاية، وتعد الإشارات الزمنية المبثوثة داخل النص السردى من أهم الأدوات التى يستخدمها السارد لتزمين الحدث وتأسيس العالم القصصى ذاته، وسليمان فياض من الكتاب الذين يؤطرون كتاباتهم باستخدام العديد من التحديدات الزمنية التى تتنوع استخداماتها ومظاهرها فيما يأتى:

١ ـ الزمن الريفى:

فى عالم سليمان فياض الريفى، تستخدم الشخصيات أو الراوى الزمن استخدامًا يوحى بالتحديد المرتبط وطبيعة الريف نفسه، ويتم ذلك عبر العديد من المظاهر، فالإشارة لزمن المحصول وزمن الجفاف وزمن بذر البذور، هى إشارة للأزمان المهمة فى حياة الفلاح.

ففى قصة (**زيارة فى الليل**) يؤشر الراوى زمن الأحداث بزمن انتظار المحصول باعتباره علامة زمنية دالة على أهميته فى حياة الفلاح "كانت المحاصيل ما تزال تنضج فى الحقول على أعوادها، فى نور الشمس، وظلمة الليل، وكان وقت الانتظار على الجميع، بطيئًا، وطويلاً، فى مثل هذه الأيام لا ينقطع للناس حديث عن كل ما فى حياتهم. كان ويكون وما سوف يكون"[(٣٠٥)].



وفى زمن المحصول يرصد الراوى معظم الأحداث التى تدور فى قصة (**النداهة**) التى يصاب بطلها بالحمي وهو يجاهد لكى "يكبر الأرز ويكبر، ويصبح أصفر مثل الكردان الذهبى"(٣٠٦) كما ينتظر الغريب أخذ أجرته من المقاول كى يستطيع بها مواجهة الأعباء قبل أن "يأتى موسم جمع القطن"(٣٠٧).

ويحدد راوى (**الهجانة**) أحداث قصته بالزمن السابق على تفتح لوزات القطن "كان القطن مرويًّا فى الحقول ولوزاته لم تثمر بعد نورها الأبيض"(٣٠٨) كما يحدد زمن أحداث قصة (**امرأة وحيدة**) بزمن دخول القمح فى الأجران بعد الجنى "كان الجرن مليئًا بمحصول القمح، ينتظر الدراس"(٣٠٩).

وفى مقابل تحديد زمن المحصول كزمن إيجابى/ فرح فى العديد من القصص الريفية، يستخدم الراوى زمن الجفاف كزمن سلبى/ حزن يؤطر به أحداث قصتى (**الجفاف ـ عطشان يا صبايا**)، فى (**الجفاف**) يحدد الراوى زمن الأحداث بزمن الجفاف الذى يحل على قريته بعدما جاء "شهر أغسطس هذا العام ولم تجر مياه الترع من النهر الكبير، وكانت القناطر مفتوحة الأبواب وبرابخ السواقى مرفوعة السدود"(٣١٠)، ويربط الراوى بين مصاب قريته والمصاب العام الذى امتد هذا الصيف الذى "لم تعد تتدفق فيه. من السودان والحبشة، فلم تسقط عليها أمطار فى ذلك العام"(٣١١).

وفى كثير من الأحداث يتجه الراوى أو الشخصيات نفسها بإعطاء تحديدات زمنية ترتبط بالزمن الدينى، وذلك لارتباط الريفى ـ على وجه العموم ـ بالدين، الذى يحدد ـ بوعائيته للكثير من الأحداث ـ حياة الفلاح المرتبطة بدائرة الدين فى (**زمن الصلوات ـ زمن الصوم ـ زمن الحج**). يلاحظ ذلك فى الكثير من النصوص الريفية التى تحدد تفاصيل دقيقة فى حياة الفلاح،



الذى يستيقظ وقت صلاة الفجر "حين صحوت عند أول ضوء للفجر وجدتنى نائمًا بين جدى وجدتى، أيقظت جدى، فتوضأ وصلى وصليت وراءه"(٣١٢)أو ينام بعد صلاة العشاء "غط جدى فى النوم بعد صلاة العشاء"(٣١٣). ويبدأ وقت الاستيقاظ مع تفتح أزهاير الصباح، مع "أضواء الفجر {التى} تفتح صدرها لشقشقة العصافير"(٣١٤) ويكون مرتبطًا بصياح الديكة، المنبه ذو الدلالتين الدينية والطبيعية على إشراقة صباح جديد "وزعق الديك فى الحظيرة"(٣١٥) كما يكون دخول الليل مصحوبًا بأصوات الليل: نقيق الضفادع، صفير الهوام، طنين النحل، عواء الذئب، نباح الكلب. كل هذه الأصوات تمرح مع خرير المياه التى تنام تفيده وفى أذنيها وقع كل هذه الأصوات "وتدفقت فى أذنيها أصوات الليل"(٣١٦)، وقد يتداخل صوت النائم مع هذه الأصوات الأليفة "واستغرق فى النوم وراح شخيره يتداخل مع أصوات الليل"(٣١٧).

وقد تعزف هذه الأصوات الموسيقى التصويرية للمشهد الليلى المصور "نقيق الضفادع يعلو، ويتداخل ويتضخم، كلحن جنائزى، تعزفه أوتار نايات حزينة متنافرة، كحلقة لطم وصراخ لنسوة القرية فى مأتم قتيل"(٣١٨).

والصلوات فى القرية علامة زمنية دالة "كان العصر يقترب"(٣١٩) ويسبق الصلاة الأذان الذى هو الإعلام بدخول الوقت "قبل أن يؤذن مسجد الشعايرة لصلاة العصر"(٣٢٠)، والراوى دائمًا ما يحدد بداية وقوع الحدث بأوقات الصلاة "أثر صلاة الظهر بدا الكهل طه فى محنة يرثى لها"(٣٢١).

والحج أيضًا من المواقيت الزمنية التى يؤرخ الراوى بحدوثها الأحداث المهمة فى حياة الشخصية "فى ذلك الحين تزوج إبراهيم من فتاة اسمها نفيسة وصحبها هى وأمه للحج فى عامه"(٣٢٢).



وقد يستخدم الراوى الظواهر الطبيعية لتحديد زمن الحدث، ولكنه لا يلاحظ هذه الظواهر إلا لارتباطها بالزمن الدينى المتغلغل بداخله فطريًّا. يظهر ذلك فى ظاهرتين واضحتين هما (**الشمس ـ القمر**) اللذين يتابع الراوى من خلالهما تزمين الأحداث، فالحاج إبراهيم الذى سار أكثر من ثمانين كيلومترًا بعدما قرَّر ترك المعهد الدينى فى يوم تاريخى فى حياته، يعود من طنطا إلى قريته مع غروب الشمس "وبلغ القرية مع غروب الشمس"(٣٢٣)، والراوى دائمًا ما يتعلق نظره بالشمس التى يحدد من خلالها زمن اليوم الطويل "كانت الشمس تصدر فى الأفق الشرقى"(٣٢٤) أو يرصد اختفاءها الذى ينهى به هذا اليوم "كانت الشمس تنحدر فى الأفق الغربى جهة الدوار"(٣٢٥)

ومثلما تحدد الشمس يوم الفلاح المضنى فى العمل والحركة، يحدد الليل ـ بعلامته الزمنية المتميزة (**القمر**) ـ حالة السكون والسمر وحلقات السهر فى ليل القرية الخالى من الأجهزة الترفيهية القاتلة للوقت. يظهر ذلك واضحًا فى ليل الحاج على فى قصة (**عطشان يا صبايا**) وهو الليل الطويل الذى يرغب الحاج على فى انجلائه بصبح جديد مغاير لليله. يرصد الراوى ليل الحاج على المؤطر بحركة القمر عبر هذه **المراحل**:

١ ـ **بداية دخول الليل**: الذى تحدِّد بدايته زوجة الحاج على بقولها: "واهى الدنيا بتمسى علينا"(٣٢٦) كما يحدده رفعت/ الحفيد الذى تتابع عيناه مغيب الشمس "كان رفعت ينظر لحمرة الشفق وهى تبدأ فى الصعود فوق سحابات صيفية خفيفة"(٣٢٧) وتوازى هذه المرحلة بداية وعى الحاج على قبل تماهية مع حكى الأسطورة.

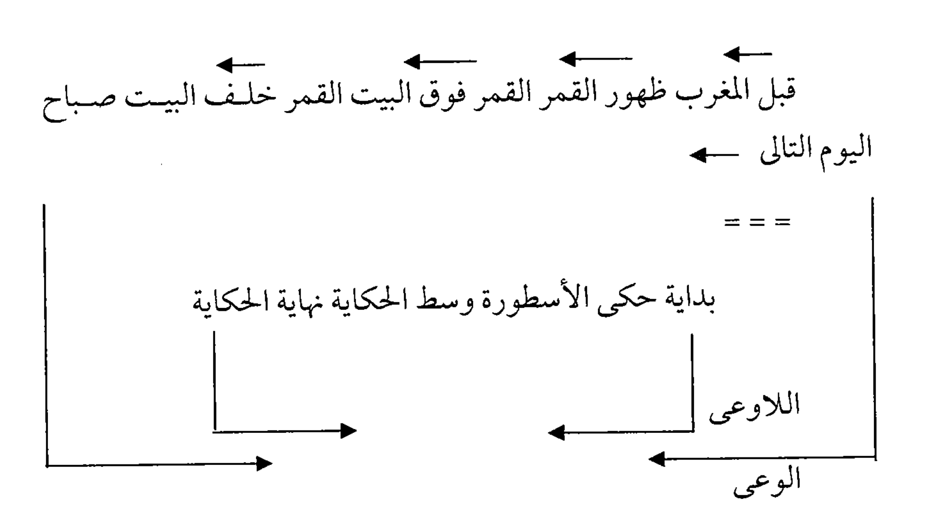
٢ ـ **بداية حكى الأسطورة:** وهى تمثل بداية دخول الحاج على فى اللاوعى، حيث يبدأ فى حكى الأسطورة التى يتناسب حكيها مع سن الحاكى (الخرف)، وسن المحكى له (الطفل)، وزمن الحكى المحدد بـ(ليل) القرية المخيف، "كانت المرأتان: الزوجة وزوجة الابن، قد حملتا الحصير وبعض الوسائد والمصباح المسرج، وصعدتا إلى السطح لتجلسا مع الحاج ورفعت فى ضوء القمر"(٣٢٨).

٣ ـ **وسط الحكى:** وعندما يصل الحاكى/ الحاج على لمنتصف الحكاية، يخفق قلب المتلقى مع قلب الحفيد. رفعت لسماعها وهو فى حالة الانبهار، ويتوازى ذلك مع توقف الراوى لرصد زمن الليلة من خلال عين الحاج على المتابعة لحركة القمر "فقال الجد وعيناه معلقتان ثانية بالقمر، الذى ينتصب فى السماء، فوق البيت المهجور تمامًا"(٣٢٩).

٤ ـ **نهاية الحكى:** وعندما يصل الحاج على إلى نهاية الحكاية يختفى القمر، وتنتهى الليلة بانتهاء الحكاية " يحدق فى القمر، كان القمر يختفى خلف البيت المهجور شيئًا فشيئا"(٣٣٠).

٥ ـ **نهاية الليل:** وبعدما تنقضى الليلة التى غاب فيها الحاج على عن وعيه وهو يحكى أسطورة الكنز المدفون فى البيت المهجور، ينام وهو حزين على مقدم الصباح الذى سيبدأ فيه الابن هدم البيت "وعندما عاد إلى وعيه، كان الوقت ضحى، وكان هو ممددًا على سرير ابنه الشيخ، وفى لحظة خاطفة وعى ما حدث فى ليله، وراح يبكى فى صمت"(٣٣١)

وهكذا يؤطر الراوى الحكاية الداخلية بحركة القمر الذى تتعلق به العين مع بداية الحكى، ثم يتحدد ظهوره على وسط البيت المهجور فى وسط الحكاية، ثم تنتهى الحكاية باختفاء القمر خلف البيت، كل ذلك يحدث والحاج على يعيش ليلته فى اللاوعى بالحاضر، ليصحو بعد ذلك مع الضحى، فى صباح اليوم التالى وقد عاد إليه وعيه، و**الرسم الآتى يوضح ذلك:**



وفى الزمن الريفى يمكن ملاحظة (**حدثية الزمان**) أى التأريخ للأحداث بـ"الزمان الذى يتميز بحوادث وأفعال معينة، أى تقدير الزمان بالحدث أو الأحداث التى يمر بها الإنسان، وبناء على هذا التصور لحدثية الزمان ارتبط الزمان لدى الجماعة العربية بحدث أو أحداث هامة تعين الزمان وتحدده"(٣٣٢).



ومن هذه الأحداث التى اتخذها العربى مؤشرًا للتحديد الزمنى أذكر (عام الفيل ـ عام الرمادة ـ عام الحزن ـ عام الجراد). كما ربط العربى بين تواريخ مهمة فى حياته اعتمادًا على اقترانها بحدث مهم يتخذ منه بعد ذلك مرجعية زمانية لتوثيق أحداث أخرى ومن ذلك (زمن البرامكة ـ عام ابن عمار ـ عام جميلة ـ سنيات خالد ـ سنو يوسف ـ يوم عبيد ـ يوم حليمة ـ ليلة النابغة ـ ليلة المتوكل).

وعلى ذلك فالزمن الريفى فى كثير من الأحيان يحظى بتحديدات زمنية ترتبط بأيام وسنوات تفجرت فيها أحداث مهمة وتشبه هذه الأيام ـ بما لها من وقع خاص فى نفوس الشخصيات أو باعتبارها أيامًا فاصلة فى حياة القرية ـ أيام العرب فى الجاهلية.

ولذلك يتوقف راوى قصة (**وبعدنا الطوفان**) عند عدة أيام فاصلة فى تاريخ القرية التى يعد على غنيم بطلها الأوحد "وتذكر منسى يوم أن ذهب معه {أى مع على} إلى سينما المدينة. كان معهما يومها أربعون شابًّا من القرية، وكان الزحام شديدًا، ومع ذلك اخترق على الزحام وعاد معه باثنين وأربعين تذكرة وهو يضحك، وحين فتحت السينما باب الدخول الأخضر، تحرك على وشق الزحام وأدار ظهره لصالة السينما ومد ذراعه على الجانبين وفرج ساقيه على اتساعهما فى فتحة الباب. لم يستطع زحام الجمهور أن يزيحه من مكانه. كان يقسم لهم أن أحدًا لن يدخل قبل أن يدخل أبناء قريته جميعًا. صمد يومها لمرافقهم ولكماتهم وكان يبتسم ويسب ويلعن دون أن يجتازه أحد"(٣٣٣) ويذكر الحاج رجب من هذه الأيام(*) "يوم سطا لصوص المواشى على البلدة، والناس نيام، خائفون من البنادق واللصوص الذين ساقوا المواشى من الحظائر"(٣٣٤).



ومن هذه الأيام ما يرتبط بزيارة عظيم للقرية، ومن ذلك زيارة الشيخ الزنكلوني "الذى زار القرية يومًا بدعوة من عمدتها الجوهرى بك، وأقام فيها يومى خميس وجمعة وهز قلوب أهل القرية رجالاً ونساء ورج حتى عقول الصغار وهو يلقى درس العصر ويخطب الجمعة ويفسر آيات من يأكل نارًا بأكله مال اليتيم ويدعمها بالأحاديث والأقاصيص والحكايات والأسماء فى فيض ربانى من الكلام وهو فوق منبر جامع ابن عنان وهو يواجه الناس فى درس العصر، مديرًا ظهره للمحراب"(٣٣٥).

ومن هذه الأيام أيضًا ما يرتبط بحدث كبير، مثل الانتخابات التى خاضتها القرية منذ عشرين سنة "وما تزال تذكر أيام الانتخابات، خرجت من اللجنة. كنت قد وضعت صوتى ضد الأتاربة، العمدة ورجاله، كان معهم، والبلدة كلها كانت مع العمدة. العمدة أخذ خمسمائة أهيف، وكل واحد أخذ قطعة صغيرة بعشرة قروش، وأنا خارج من اللجنة، قال لى الحاج حمزة: ما الذى على ظهرك يا مصطفى؟ كانت علامات بالطباشير على القطعة الكشمير الكحلية، ورجال الأتاربة كانوا قريبين. نظرت على ظهر الحاج حمزة وجدته معلما. غلى الدم فى رأسى. ملت مع ستة على الجنينة، نتش كل واحد منا، فى يده، فرع شجرة طيب واقتلعت، وأنا أجرى، شجرة جوافة، واستدرنا على رجال الأتاربة، وطحنا فيهم. جروا أمامنا. هجموا علينا: الخفر، والعسكر، لكن. كنا قد نوينا: قاتلين أو مقتولين، وكانت حكاية يا أولاد، وعندما ذهبنا إلى النقطة. جاء العمدة بنفسه وصالحنا، وفى قلبه ما فيه."(٣٣٦)

٢ ـ النهار والليل

الليل والنهار هما شطرا اليوم "الذى يمثل القسم الخامس من التقسيم الخماسى لأوقات الزمان، بعد السنة والفصل والشهر والأسبوع، وهو فى عرف



الجماعة العربية يبدأ من غروب الشمس وينقضى عند غروبها مرة أخرى، وهو يشمل بذلك الليل والنهار اللذين يكونان متساويين فى المقدار تارة ومختلفين تارة أخرى"(٣٣٧) والنهار " يبدأ بطلوع نصف قرص الشمس من المشرق إلى غياب قرص الشمس من المغرب"(٣٣٨) والليل يبدأ من "غروب الشمس واستدارتها إلى طلوعها فى الأفق مرة أخرى"(٣٣٩).

وقد اعتقدت الجماعة العربية أن الليل يسبق النهار والظلمة قبل النور "ولهذا كان النور هو الذى يغشى الظلام والليل هو الذى يهجم على النهار"(٣٤٠) ولهذا كانوا يبدأون الأوقات بالليل كما كانوا يبدأون الزمان بالشتاء وذلك لاعتقادهم أن "الظلام يقترن بالسكون والضوء يقترن بالحركة، وإذا كان السكون سابقًا على الحركة فإن الليل سابق النهار"(٣٤١).

وقد دحض القرآن هذا الاعتقاد بقوله تعالى ﴿لَا الشَّمْسُ يَنبَغِي لَهَا أَن تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ﴾ (*)، وقد عد إى. دابليو. جى فيبس الوعى بزمان اليوم أول المظاهر الرئيسة لتقدير الإنسان الواعى للزمان، بل إن فكرة الزمان الدائرى المتعاقب قامت فى الأساس على ملاحظة توالى الأيام التى يتعاقب فيها النهار تلو الليل، بل إن "أهم مرجع زمنى لمعظم الكائنات العضوية هو دورة النور/ الظلام التى يتعاقب عليها الليل والنهار"(٣٤٢).

وما ينبغى الالتفات إليه فى قصص سليمان فياض أن وقوع الأحداث ليلاً أو نهارًا ليس أمرًا اعتباطيًّا، يخضع لمبدأ العفوية والصدفة البحتة، وذلك لأن إنشاء العالم القصصى يخضع فى تفاصيله كما فى أطره إلى العمدية والقصدية.

وسليمان فياض ينوع فى استخدام النهار فقط أو الليل فقط خلفية لوقوع الأحداث، كما يجمع بينهما مبتدئًا بالترتيب الطبيعى، حيث تقع الأحداث فى



بداية النهار وتستمر إلى النهاية فى الليل، أو يخرق هذا الترتيب ليبدأ ليلاً وينتهى نهارًا، ولذلك فنحن أمام ست حالات منطقية:

١ - **نهارًا فقط**: حيث تقع الأحداث كلها نهارًا دون امتدادها لتطال الليل، وتشمل هذه الحالة إحدى عشرة قصة هى (**الذبابة البشرية - ضريح ولى الله المقدس - فى زماننا - صرخة فى واد - وفاة عامل مطبعة - عود كبريت - القفص - رغيف البتانوهى - زينب - على الحدود - الرجل والسلاح**).

٢ - **ليلاً فقط**: وفيها فقط تقع الأحداث ليلاً دون أن تطال الصباح، وتشمل هذه الحالة تسع قصص هى (**زيارة فى الليل - الصوت والصمت - جناح استقبال النساء - العربة الرمادية اللون - حلقة ذكر - الذئبة - قنديل - جسر حى - اللص والحارس**).

٣ - **نهار ← ليل**: وفيها تبدأ الأحداث نهارًا وتمتد حتى الليل، وتضم هذه الحالة أربعًا وعشرين قصة هى (**سندريللا - وبعدنا الطوفان - عنزة خالتى جندية - الهجانة - الغريب - الجفاف - العيون - الأعرج - عطشان يا صبايا الغزوة الواحدة بعد الألف - جاكيت من الفرو الرخيص - أحزان حزيران - التهمة - عندما يلد الرجال الشيطان - المسلسل - الشرنقة - الإنسان والأرض والموت - العودة إلى البيت - أطلال على رصيف مقهى - اللغز - الغضب - بلهنية - أوراق الخريف**).

٤ - **ليل ← نهار**: وفيها تبدأ الأحداث ليلاً وتمتد ليقع جزء منها فى النهار، وتشمل هذه الحالة ست قصص هى (**النداهة - الضباب - الطائف مدينة جميلة - ليلة أرق فى حياته - الحنين والجبل - زهرة البنفسج**).

٥ ـ **ليل ليل**: وفيها تبدأ الأحداث ليلاً ثم تمتد إلى الليل التالى من دون وقوع أحداث نهارية وتضم هذه الحالة قصة واحدة (**امرأة وحيدة**).

٦ ـ نهار نهار: وفيها تبدأ الأحداث نهارًا ثم تمتد إلى النهار التالى من دون وقوع أحداث ليلية وهذه الحالة غير موجودة فى قصص سليمان فياض.

من العرض السابق يتضح أن:

أ ـ يتمثل سليمان فياض الشكل الطبيعى/ المعيارى فى وقوع الأحداث (نهار ـ ليل)، وذلك بنسبة ٤٢ ٪، كما أن انضمام قصص (ليل ـ نهار) باعتبارها الشكل الأكثر قربًا من الشكل الطبيعى يزيد ـ لتصل النسبة إلى ٥٢ ٪ ـ إلى حد كبير من اقتراب سليمان فياض من لشكل المعيارى لزمنية القص.

ب ـ إن حالات ({نهار فقط} ـ {ليل فقط} ـ {نهار ـ نهار} ـ {ليل ـ ليل}) هى حالات الخروج على السواء لأنها تعد انحرافًا عن الشكل الطبيعى الذى يضم الليل والنهار كشطرين حقيقيين لإكمال دورة اليوم.

ج ـ تغيب من قصص سليمان فياض حالة (نهار ـ نهار) بشكل كامل، فى حين تحضر حالة (ليل ـ ليل) فى قصة واحدة.

د ـ لا توجد أى إشارات توضح زمن النهار والليل فى ست قصص هى (**اللوحة ـ الكلب عنتر ـ كل الملوك يموتون ـ ذات العيون العسلية ـ العودة ـ خريفان**).

ولعل ما ينفى العفوية والصدفة فى اختيار النهار والليل بأشكالها المختلفة كخلفية للأحداث هو كثرة التنوع فى استخدام هذه الأشكال، وعدم الثبات على حالة واحدة فقط.



وقد استخدم الراوى فى كثير من القصص هذه الحـالات للدلالـة عـلى عدة مبادئ/ وظائف، وهى:

١ ـ الإغلاق: وهى الوظيفة التى تناسب حالتى (نهـار ـ ليـل)، (ليـل ـ نهار)، فالراوى الذى يبدأ فى سرد الأحداث نهارا أو ليلا ثم ينهيها. يغلقها مـع دخول الليل أو مقدم الصباح، يعتمد فى حركة بناء السرد على تزمين الأحداث التى تصاحبها حركة زمنية طبيعية فى البداية ثـم عـلى حركـة زمنيـة أخـرى فى النهاية، وإذا كانت الحركة الأولى تلعب دور المفتتح فإن الحركـة الثانيـة تلعـب دور المختتم، وتظهر هذه الوظيفة بوضوح فى النماذج الآتية:

ففى قصة (**التهمة**) تبدأ القـصة مـع الـصباح أو مـع الفـراغ ـ العنـوان الجانبى "فى الصباح استيقظ من غفوته الثانية، كان الوقـت مـا يـزال ضـحى، تمطَّـى متثائبـا، ونهـض فى كـسل، سـوى فراشـه، وفـتح النافـذة عـلى ضـوء النهار"(٣٤٣)، ثم تتطور الأحداث وتتصاعد عبر اتهـام البطـل/ الـراوى بـسرقة زميله الهنداوى. إلى أن يحل ظلام الليل، فتخمد جذوة الأحداث وتنتهى بنـوم البطل كسيرًا وحيدًا بعدما عوقب بالضرب على جريمة لم يقترفها "ويظـل هـو وحده، متوحِّدا، مهانًا حتى النخاع. يقف إلى النافذة. يرى جماعات من أسراب الحمام تحلق مرفرفة، فى تشكيلات وداع لـضـوء النهـار"(٣٤٤). لقـد بـدأ الـراوى قصته وهـو يقف متنسِّمًا لضوء النهار، ثم ختمها. أغلقها بعدما غـاب النهـار وحـل الليـل، ولـذلك فالنهـار يـوازى (البـداية) والليـل يـوازى (النهاية)/ الإغلاق.

وفى قصة (**الشيطان**) يبدأ الراوى، نهارًا، فى تتبع عودة حـسن/ البطـل، وهو يقود أول سيارة تنزل لبلاده "وشمس الضحى تتجه فى شبه قـوس نحـو

وسط السماء، وأنزل ستارة صغيرة على الزجاج الأمامى ليحجب وهج الشمس من عينيه"(٣٤٥) وما إن يصل حسن إلى قريته ويرى أهله حتى يفزعوا منه كفزعهم من الموت، يجتمعون حوله وهم ينظرون بخوف إلى هذه السيارة التى اعتبروها شيطانًا يجرى على أربع أرجل، ولذلك قرروا حرقها، وكى حسن بالنار ليتخلص من تلبيس هذا الشيطان. يحدث ذلك ليلاً، ليغلق الراوى حكايته التى بدأها نهارًا وليرمز الراوى إلى حالة الظلام والجهل التى تعيشها بلاده، "فى الليل ذاته، تحلق الرجال والشيوخ. اقتربوا من بعد. يتقدمون فى بطء، وهم يحملون المشاعل والشماريخ نحو الشيطان الأحمر. كانوا يخافون ما يزالون من حركة صامتة. لا يتوقعونها منه، مع أنه ظل ساكنًا طيلة نهار مضى، وحتى ولى الثلث الأول من الليل"(٣٤٦).

٢ ـ **الكشف**: وتناسب هذه الوظيفة حالتى (نهار فقط ـ {نهار ـ نهار})، فالأحداث التى تبدأ فى نور النهار أو تتجاوز الليل إلى النهار التالى تنتهى أيضًا فى هذا النهار، الكاشف/ الفاضح لما يرغب الراوى فى تسليط الضوء عليه. إن الراوى إذا أراد العمل على كشف مكنون الشخصية النفسى أو تعرية الواقع بما فيه من متناقضات، عمل على جعل النهار خلفية كاشفة لهذه الأحداث أو لتلك الشخصيات.

وتتضح هذه الوظيفة فى قصتى (**زينب، على الحدود**)، فى الأولى استخدم الراوى النهار ليكشف عما حدث فى المجتمع من تغييرات اجتماعية أعقبت الانفتاح الاقتصادى، وقد استخدم الراوى الضوء النهارى فى القصة ليكشف النقاب عن هذه القلة التى تحولت بين عشية وضحاها إلى سادة.



وفى قصة (**على الحدود**) لا تنكسر الحدود السياسية المصطنعة ولا تتواصل الحضارات والثقافات إلا عبر تسليط ضوء الشمس على الحارسين الحاملين للواء الحرية والتواصل الإنسانى، وقد استخدم الراوى الكشافات الشمسية الحارقة ـ إن صح التعبير ـ لتسليط الأضواء على بؤرة محددة يرغب من خلالها فى الكشف عن أفكاره ورؤاه، وهى الأفكار التى تتولَّى الشخصيات ـ من خلال حدث درامى ـ الإفصاح عنها.

٣ ـ **الستر**: إذا وقعت الأحداث ليلاً فقط أو استمرت من الليل إلى الليل التالى فإن الكاتب يرغب فى إظهار الليل كخلفية تحاول قدر المستطاع ستر ما يحدث من أفعال لا يطلع عليها سوى قلة قليلة من الشخصيات داخل الحدث ذاته أو القارئ العليم بكل أطراف الحكاية ذاتها من خارج الحدث نفسه، وتظهر نماذج هذه الوظيفة فى القصص الآتية.

فى قصة (**امرأة وحيدة**) وهى القصة الوحيدة التى تتمثل حالة (ليل ـ ليل)، تدور الأحداث فى ليلتين متتابعتين. تبدأ القصة بمفتتح زمانى يحدِّد بداية الأحداث بقول السارد: "الليلة الأولى، انعطفت يسارًا من شارع إلى شارع"[(٣٤٧)]، ولأن جملة الأحداث فى القصة تدور فى محاور المحرمات (الزنى ـ الحرق ـ الاغتصاب ـ الخيانة ـ القتل) لذلك استخدم الراوى الليل سترًا وحماية لعدم الكشف والفضح عن هذه الأفعال الدنيئة، "ومع أن الليلة كانت صيفية، لم يكن ثمة صوت ولا ضوء وكل الأبواب كانت مغلقة، فالقمر لم يكن طالعًا"[(٣٤٨)] إن غلق الأبواب وغياب القمر وعدم وجود أضواء كاشفة أو أصوات مزعجة أمور تدل بكثافة على حالة التكتم التى يرغب فى الحفاظ



عليها، ولذلك أيضًا استخدم الراوى أقل عدد ممكن من الشخصيات ليظل الأمر رهين الستر، بل وإمعانًا فى الستر استعان الراوى بالأماكن المغلقة (بيت رشاد، بيت نبوية) والأماكن النائية (خارج المزارع).

وفى قصة (**زيارة فى الليل**) وهى من القصص التى يدل عنوانها صراحة على اتخاذها الليل خلفية لها، يخاف محمد مصطفى والحاج حمزة وابنه بدور، بل والقرية كلها من مدكور ابن الليل الذى لا يظهر إلا فيه لأن أفعاله الخارجة عن القانون هى أفعال ليلية.

وفى قصة (**جناح استقبال النساء**) يفتتح الراوى القصة بهذا المفتتح "كان المستشفى غارقًا فى الظلام، وبات من العسير أن يخترق أحدًا من غير أهله، طرقات حديقته الكثيرة المتعرِّجة، دون أن يضل طريقه، وكانت تحيط بمبانى المستشفى العديدة، مصابيح كهربية متناثرة، لكن ضوءها كان خافتًا فى الظلمة الكثيفة، ولكثرتها لم تعد تهدى سائرًا، ومن مجرى النيل الضيق أمام المستشفى انبعث نقيق الضفادع، فازداد صمت الليل رهبة وسكونًا"[٣٤٩].

من خلال هذا المفتتح الزمانى الذى يحدد الليل خلفية له، يبدأ الراوى فى سرد الأحداث التى تتحد فى فعل الولادة رغم اختلاف الشخصيات، ولا ريب فى أن فعل الولادة نفسه يستدعى الستر وبخاصة إذا كانت ولادات غريبة.

وفى قصة (**اللص والحارس**) تقع الأحداث كلها ليلاً، وذلك لأن فعل السرقة الذى يفعله البطل يستدعى وبالضرورة الليل كخلفية له.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الوظائف/ الدلالات قد تتداخل بعضها مع بعض ولكن فصلها بشكل عام قد تـم لاعتبـارات منهجيـة، كـما أن اسـتعمال وظائف حالات فى حالات أخرى مغايرة، كـأن يـستعمل وظيفـة الكـشف فى حالة الليل أو وظيفة الستر فى حالة النهار، يخـضع فى المقـام الأول للـدلالات الفنية التى تستدعيها حالة كل نص على حدة.

***

٣ـ زمـن الساعة

زمن الساعة هو أحد معطيات التطور العلمى والتكنولوجى الذى غـير الكثير من المفاهيم والنظريات التـى ظلـت راسـخة لقـرون طويلـة فى الفكـر الإنسانى، ولعل ما ساعد على تخطِّى الكثير من هذه المفـاهيم والنظريـات هـو تغير التفكير والنظر فى طبيعة الزمان نفسه، فقد تطوَّر التفكير فى الزمان الـذى بدأ الإحساس به ذاتيًّا، يقوم على فكرة الدائرية المتعلقـة بـالزمن الزراعـى ثـم تطور بعد ذلك إلى محاولة الرصد الموضوعى الـذى اقـترن بـالزمن الـصناعى، وقد واكب ذلك محاولة رصد الزمن عن طريق الـساعات التـى تطـورت مـن الساعات الرملية والمزاول حتى اختراع الساعة الذرية(*)، ولذلك ترى د. سيزا قاسم أن "هذا المفهوم الدائرى للزمن أخذ يتغير مع تطور الحضارة الغربية إلى مفهوم خطى متطور"(٣٥٠). أى إلى الاتجاه إلى زمن الساعة المتلاحق.

وتعد أطروحات نيوتن وآينشتين من أهم الأطروحات التى قـدمت فى موضوع الزمان، فنيوتن ومن شايعه نظر للزمان على أنه مفهوم مطلق ينـساب باطراد إلى الأمام، من الماضى للمستقبل، ولكن هذه النظرية هدمت بعدما رأى



آينشتين الزمان كبعد رابع "للأبعاد الثلاثة التى لم يخطر ببال الفيزياء الكلاسيكية سواها: الطول والعرض والارتفاع، فحل متصل الفضاء الزمانى ـ المكانى الرباعى الأبعاد"(٣٥١) وبدا أن الزمان النسبى "يطول أو يقصر حسب أمرين: الأول هو السرعة، فيتباطأ الزمن كلما زادت السرعة، والأمر الثانى هو الكتلة وهذا ما بحثه آينشتين فى النسبية العامة على أساس أن الزمان يسير ببطء عند الكتل الكبيرة، فضلاً عن أن الكتلة ليست ثابتة إنها تزيد بزيادة السرعة بمقدار محدد تبعًا للقانون الثانى فى النسبية الخاصة"(٣٥٢).

وقد لاحظ الباحث أن قصص سليمان فياض:

١ ـ يقل فيها استخدام زمن الساعة.

٢ ـ يستخدمه الراوى فى القصص ذات المتصل المكانى ـ المدنى.

يستخدم راوى سليمان فياض زمن الساعة القصير كمحدد زمنى يدل على ما يمكن أن يحدث من أحداث جسام فى وقت قصير، ولذلك فهو يحاول من خلال التتبع الزمنى المرتبط بالساعة متابعة التغيرات التى قد يصعب حدوثها فى أوقات أطول من هذا الزمن القصير. إنه زمن اللهاث واللحظات الضاغطة، زمن العبور والمرور السريع، زمن الوجبات الجاهزة والشوارع المزدحمة والمواصلات السريعة. إنه زمن الفيمتو ثانية.

فى قصة (**أوراق الخريف**) يستخدم الراوى زمن الساعة ليوضح من خلال تتبعه ما يحدث فى لجان الانتخابات من تزييف وتزوير يصل لحد الاستهانة بمقدرات الشعوب الرازحة تحت حكم الأباطرة الذين لا يعترفون



بالحكم الديمقراطى سبيلاً لقيادة أحد أعرق شعوب العالم، وقد ارتكز الراوى على رصد زمن الساعة القصير والمتتابع بسرعة ليدل على شدة المفارقة الناتجة من استخدام زمن قصير تقع فيه أحداث ذات شأن خطير. يتابع الراوى هذه الأحداث منذ فتح باب اللجنة الانتخابية فى الساعة الثامنة صباحًا وحتى الخامسة عصرًا على هذا النحو:

أ ـ **ما قبل الساعة الثانية:** يعلم فتحى/ البطل بتكليفه برئاسة إحدى اللجان الانتخابية الخاصة بإجراء استفتاء اختيار رئيس الجمهورية، فيذهب حاملاً للمظاريف والسجلات الخاصة باللجنة المنعقدة فى إحدى المدارس.

ب ـ **الساعة الثانية عشرة تمامًا:** يؤكد فتحى على بقاء صناديقه دون التدخل بالتزوير كما حدث فى اللجان الأخرى "سنبقى نحن إلى الخامسة، مهما تكن الظروف جاء جميع المصوتين أو لم يأتوا"(٣٥٣).

ج ـ **فى الثانية تمامًا:** "فى الثانية تمامًا أقبل ضابط برتبة كبيرة"(٣٥٤)، وذلك للتأثير على فتحى بتزوير البطاقات، وفى "خلال هذه الساعة كانت أصوات غرف الزنازين الأخرى ترن بالحديث والضحك والتعليقات الساخرة على لجنته"(٣٥٥).

د ـ **فى الساعة الثالثة:** يتوقع فتحى عدم زيادة عدد المصوتين، الذين لم يأتِ منهم سوى اثنى عشر صوتًا" ما تزال أمامنا ساعتان، سنظل هنا، وأظن أن أحدًا آخر لن يأتى"(٣٥٦).



هـ ـ **فى الرابعة تمامًا:** يعود الضابط كبير الرتبة ليبتعد بفتحى عن مقر اللجنة إلى حديقة المدرسة.

ح ـ **فى خلال ربع ساعة:** يتمكن أعضاء اللجان الأخرى من فعل ما يحلو لهم من تزوير أثناء خروج فتحى مع الضابط "لم يكن قد مضى سوى ربع ساعة، حين عاد إلى الغرفة، وقال أحمد: تمام يا فندم"(٣٥٧).

من العرض السابق يمكن القول إن الراوى قد عمد إلى استخدم زمن الساعة ليوضح ـ من خلال تتابعه القصير ـ أن ما يحدث فى ربع ساعة فقط كفيل بضرب كل مبادئ النظم الديمقراطية التى حاول فتحى تمثلها خلال تسع ساعات، وقد عمد الراوى إلى تقطيع زمن الساعة ليوضح أن فعل خمس عشرة دقيقة لا غير فاق فعل كل هذه الساعات التى حاول فتحى الصمود فيها.

وقد يحاول الراوى الإمساك بحدث ما فيعمد إلى تقييده من خلال زمن الساعة الحائطى "ونظر إلى نتيجة الحائط على يمينه، الثلاثاء، الرابع من يونيو (حزيران) ١٩٦٨. ٢٧ بشنس ١٦٦٤. ٨ ربيع الأول ١٣٨٨"(٣٥٨). إن عربى الذى يرقد على سريره فى حجرته المعلقة فى الطابق العاشر يرصد عبر زمن الساعة الورقية مرور عام بعد مجىء أحداث اليوم الخامس (العددى) فى الأسبوع (الأول) من شهر يونيو (الميلادى)، مصحوبًا باختلاف التقويم الشمسى القبطى (بشنس) والقمرى الإسلامى (ربيع الأول).

وقد يكون الإحساس بالزمن سريعًا "فتطول الجلسة. تمضى الساعة إثر الساعة"(٣٥٩) ثم يتحول بطيئًا فيتقيد "بلمحة، تخليدًا للحظة، تقييدًا لها فى زمن



يذكره، بنظرة متلصِّصة إلى ساعة اليد: اليوم الثانى عشر مـن مـارس. الـساعة الخامسة إلا خمس دقائق"[٣٦٠].

ويعمل زمن الساعة بدقته المتناهية على ظهور تقنية الحذف والمرور على الفترات المسكوت عنها فى القصة، وهى الفترات الخالية من وقوع أحـداث أو التى وقعت فيها أحداث ولم يشأ الراوى الإفـصاح عنهـا، ومـن ذلـك تحديـد الراوى فى قصة (**خريفان**) بداية الحدث بقوله: "فى الواحـدة إلا عـشر دقـائق، عاد من سهرة مع الأصدقاء صباح يوم الجمعة"[٣٦١].

يحدد الراوى نقـصان تمـام الواحـدة بعـشر دقـائق ليحكـى عـن تغيـير الشخصية لملابسها واستسلامها للنوم فى هذه الدقائق العشر فى سطر واحـد لا يتناسب فى زمن قراءته مع زمن حدوثه "فى الواحدة تمامًا، كان قد نـزع ثيابـه، وجذب غطاءه واستسلم للنوم"[٣٦٢]. وفى تمـام الرابعـة تـصحو الشخـصية مـن نومها ليخبرنا الراوى بعد ذلك وعبر سرد تابع عما أسقطه الراوى من أحداث خلال هذه الساعات الثلاث "فى الرابعة تمامًا والفجر يـؤذن صـحا مـن نومـه منتبهًا، يقظًا، يرتعد"[٣٦٣].

وقد استخدم الراوى الأفعال المضارعة (يؤذن ـ يرتعـد) للدلالـة عـلى السرد الآنى فى وقوع الحدث، ولما انتقل للحكى عـما جعلـه يـستيقظ ويرتعـد انتقل للسرد التابع، حيث الحكى بصيغ الفعل الماضى، والذى تبدأ أولى كلمات فقراته اللاحقة بهذه الأفعال (جاءته ـ طرقت ـ فاض ـ دخلت ـ غادرت).

وقد لاحظ الباحـث أن بعض الأحداث المصيرية فى حيـاة الشخـصيات المأزومة/ الممزقة بزمن اللحظة فى عالم المدينة المتلاحق الأحداث ـ تتلاحـق فى

حدود دقائق معدودة، قصيرة، يعمد فيها الراوى إلى المط والتطويل عن طريق استدعاء الذكريات وانسيابها فى نفس الشخصيات التى تتصارع بين هذه الاستدعاءات وتلك المشاهدات الحية لما يحدث فى زمن الشوارع والحارات والأماكن الضيقة، ويعد اتجاه الراوى للسير فى العوالم المفتوحة (الشوارع) لتصوير ما يحدث فى هذه الدقائق، دليلاً على تمزق الشخصيات التى يصطرعها الموت والتفاهة. يحدث ذلك فى أثناء تتبُّع يوسف، الذى تدهسه السيارات المسرعة وهو ينظر "إلى ساعته: التاسعة إلا خمس عشرة دقيقة"(٣٦٤) ويحدث ذلك أيضًا لوديع الذى يغشى الضباب عينيه فيصاب بالدوار وهو يتجه لعمله فى "الثامنة وخمس دقائق"(٣٦٥).

٤ ـ عمر الشخصية

يدخل تحديد عمر الشخصية فى التحديدات الزمنية التى تفيد فى إلقاء بعض الضوء على أفعال الشخصية، وذلك لأن كثيرًا من الأفعال التى تصدر عن كبار السن تختلف فى طبيعتها ودرجة حدوثها عن تلك التى تصدر عن صغار السن أو الأطفال، فللأطفال رؤيتهم الخاصة للعالم المحيط بهم، وتختلف هذه الرؤية اختلافًا بينًا عن رؤية المراهق أو الشاب، واللغة العربية لها من المصطلحات الخاصة بتحديد الأعمار تميزًا يجعلها تفرق بين (الطفل، الشاب، الشيخ، الكهل، الهرم)، وأكثر الكتاب لا يهتم كثيرًا بتحديد العمر الزمنى لشخصياته ويكتفى فى الأغلب ببعض الإشارات التى يُفهم منها ـ على التقريب ـ تحديد العمر الزمنى للشخصية.

وفى قصص سليمان فياض تظهر العديد من أفعال الشخصيات، مقترنة ببعض الإشارات العمرية للشخصية، وتفيد هذه الإشارات وبخاصة إذا



اقترنت بقطع خط السرد الأصلى للتعليق على عمر الشخصية ـ فى فهم أفعال وردود أفعال هذه الشخصية، وأعتقد أن رغبة الراوى فى إلقاء الجملة الاعتراضية الخاصة بتحديد عمر الشخصية لا تأتى اعتباطًا بقدر ما هى مقصودة وفيها من العمد ما يجعل الوقوف أمامها يفيد فى فهم بعض الأحداث.

فى قصة (**زينب**) يمزج الراوى بين شباب زينب وملامحها الجسدية المليئة بالأنوثة "بدت زينب ريانة الشباب، كبطة سمراء، قارحة العين، تتراقص فى وجهها ابتسامة لا مبالية، لا استكانة فيها"(٣٦٦). لقد عمد الراوى إلى تحديد المرحلة العمرية لزينب بقوله إنها "ريانة الشباب" ثم مزج هذا التحديد بملامحها الجسدية التى تتصف بها بنت هذه المرحلة، ولأن أمر هذه الخادمة أصبح يشغل فكر الراوى الذى راح يتتبع حياتها، لذلك عمد إلى محاولة تحديد عمرها على وجه التقريب، بتعليقه القاطع لخط الأحداث. "وأحسبها كانت تتثنَّى فى مشيتها، فقد جاوزت فيما أعتقد الثامنة عشرة من عمرها"(٣٦٧). سن الثامنة عشرة ـ وهو ما حدده الراوى ـ تبدو فيه البنت وقد اكتملت أنوثتها، وهذا ما لاحظه الراوى فى مشيتها وابتسامتها وشكل جسدها الذى يشبه البطة، وقد لفتت تلك الملاحظات عين الراوى الذى راح يرصد ما حدث لزينب من تغيير، خاصة وأنه قد شاهدها بعد أقل من عامين ـ أى بعدما بلغ عمرها عشرين سنة ـ وهى تركب سيارة مرسيدس وتطلق على نفسها لقب سيدة أعمال.

وفى قصة (**العيون**) يكره عم سالم/ البطل نفسه، يكره عمره الذى طال، يكره عمره الذى وعيه منذ أن كان فى العشرين، عندما أخذ الناس يعلقون



مصائبهم على صُفرة عينيه التى لا دخل له فيها "وأخذ يرقب صورته المهتزة مع حركة المياه. تركزت عيناه على عينيه، فى الماء بلا لون، لكنهما عيناه، والماء يظل يجرى. يظل موجودًا لا يجف. لا تحسده عيناه. الأرض لم تحسدها عيناه. الزرع. الشجر. الزهور. القطن. القمح. لما ظلوا يخافونه إذن؟ هو السبب. قال ذلك لنفسه، فكر. الآخرون أيضًا قالوها دائمًا. يؤمنون بها. يقولونها حتى إذا لم يكن هو موجودًا لا بد من أحد يكون مسئولاً عن مصائبهم، ومصيبته هو، عليه أن يحملها وحده، حملها منذ كان فى العشرين، أربعين عاما، خمسين عاما"(٣٦٨). لقد امتد العمر بعم سالم إلى سبعين سنة، عانى فيها من ظلم الآخرين له. علقوا مصائبهم عليه، فى الوقت الذى ينظر فيه بالعين التى يراها الآخرون سبب كل مصيبة ـ إلى الماء والزرع والزهور فلا يحدث لها ما يحدث للآخرين ولذلك فعليه ـ منذ أن وعى فى العشرين ـ أن يظل حاملاً ـ سواء أكان موجودًا أو غير موجود ـ لمصائب الآخرين، أن يظل الشماعة التى تعلق عليها كل المصائب وهو لا يدرى، خمسون عامًا يعدها عم سالم من ساعة وعيه بنظرة الآخرين له. خمسون عامًا يراها كبيرة وطويلة فى مجتمع لا يؤمن بالأسباب بقدر ما يؤمن بالخرافات والأساطير والروابط الحتمية التى لا أصل لها.

وفى قصة (**زهرة البنفسج**) يذكر الراوى/ البطل عمره الذى علمه ـ لطوله ـ الحكمة. يذكره وهو حزين على عشر سنوات كاملة، عاشها وهو أعزب، ولم يكن ليحزن على هذه السنوات لو وجد ابنته على ما تمنى لها، ولكنه حزن لضياع هذه السنوات مع ابنته التى فقدها فى خضم فكر دينى أهوج "جاوز عمرى الخمسين، وتعلمت من الأيام حكمة، وكانت ابنتى الوحيدة، ومن أجلها عشت أعزب عشر سنوات"(٣٦٩).

وفى قصة **(ذات العيون العسلية)** تصبح الوحدة أمرًا قاسيًا خاصة إذا كانت مع رفيق العمر وفى وقت يحتاج فيه الإنسان إلى الونيس والجليس "وحيدان فى خريف العمر، بل فى شتائه"(٣٧٠) لقد أثر انفصال الزوجة على الراوى الذى عاش وحيدًا، ولذلك يعدل عن وصف خريف العمر إلى شتائه، حيث البرودة التى تؤثر دائمًا فى العجائز عن الشباب، وحيث البرودة التى تجمد الأطراف والمفاصل كما تجمد معها مشاعر الود والدفء.

ودائمًا ما يتحسر كبار السن على العمر الذى ولى وضاع. يتمنون عودة الشباب ليفعلوا ما كانت رؤيتهم فى الشباب تحول بينهم وبين إدراكه "كبرنا وجاوزنا الخمسين، آه لو كنا بهذه الروح فى زمن الشباب أو حتى قبل عشر سنوات"(٣٧١) يتحاور العجائز وهم جالسون على رصيف المقهى، تؤلمهم الخمسون التى جاوزوها، على الرغم من صبوة قلوبهم "لماذا يصبو القلب وقد جاوز الخمسين إلى هؤلاء الفتيات على رصيف الطريق"(٣٧٢)، ولأنهم لن يستطيعوا فعل شىء فى المستقبل، لذلك يهربون ويلوذون بالماضى بعدما "سلموا الرايات"(٣٧٣)

وفى قصة **(عطشان يا صبايا)** يصف الراوى ملامح وجه الحاج على الذى داعبه الزمن "بالشيخوخة التى هى فى آن معًا أكثر العلامات التى يتركها الزمن على الجسم الحى جلاء وحتمية"(٣٧٤) يقول الراوى: "وجه الجد: عيناه غائرتان كبئر. ملامحه طرية، تشع منها أنوار مجهولة، شعره أبيض مثل قطعة الجبن، تجاعيد كثيرة تملأ جبهته وعنقه وزاويتى فمه"(٣٧٥).

وقد لاحظ الباحث أن راوى قصص سليمان فياض دائمًا ما يعد سن الخمسين نهاية لعمر الإنسان الذى يلملم فيه أوراقه قبل الرحيل، وهو سن

أعتقد أن الإنسان ما زال فيه وبعده قادرًا على مواصلة العطاء، ولذلك أتساءل: هل أراد سليمان فياض من خلال الاتكاء على هذه السن إبراز قصر عمر الإنسان وعدم قيمته فى هذا العصر؟ أم أن أسبابًا خاصة به هى التى دفعته لتبنى هذا الموقف؟

وفى قصة (**أوراق الخريف**) يقرن الراوى عمر الشخصية بمهنتها "ويقبل رجل شماعة، جاوز الستين، من بطاقته عرف أنه لواء سابق بالمعاش. يأخذ الرجل الشماعة، ورقة التصويت. يلتفت جانبًا فلا يرى ساترًا. يدير ظهره ويملأ فراغ دائرة، ويطبقها ويدخلها فى الصندوق ويوقع بالسجل"[٣٧٦]. الرجل الذى جاوز الستين واحد من ضمن اثنى عشر شخصًا وفدوا للإدلاء بأصواتهم فى استفتاء اختيار رئيس الجمهورية. كبر سنه ومهنته ـ معًا ـ دفعاه بشكل إيجابى للتوجه إلى مقر اللجنة الانتخابية ليقول كلمته، ويبدو أنه اختار فراغ الدائرة الأسود وإلا ما كان بحث عن ساتر يدلى خلفه بصوته، ثم إنه لما لم يجد الساتر موجودًا، استدار بظهره ثم أطبق بطاقته ليضعها فى الصندوق من دون أن يعلم أحد.

وفى قصة (**جناح استقبال النساء**) يصبح تحديد عمر الشخصية دافعًا لإيجاد المفارقة الناجمة عن حدوث العديد من الأحداث المتتابعة لطبيب صغير ما زال بعد فى سنة الامتياز "وفكر أن الليلة هى أولى لياليه فى استقبال النساء، وضحك حسن فى سره، حين دار بخاطره أنه طبيب مع إيقاف التنفيذ. كان حسن فى سنة الامتياز"[٣٧٧] لقد عمد الراوى إلى إيقاع كل الأحداث الساخنة فى طريق الدكتور حسن الذى ما زال فى سنة الامتياز، وإمعانًا فى المفارقة وضعها



فى أول ليلة يقضيها فى جناح النساء. لتصبح هذه الليلة خلاصة حكاية يقدمها الراوى عن الطبيب الذى شعر فى هـذه الليلـة "بالرعـب حـين رأى الحكيمـة والممرضتين واقفات معه فى الغرفة، يرقبنه باستغراب"(٣٧٨).

وفى قصة (**الضباب**) يصبح تحديد عمر الشخصية أمـرًا مؤلـمًا للطبيـب الذى يعلم بعمر مريضه

"قلت لى: كم عمرك؟

ـ اثنتان وأربعون سنة.

ـ فقط ألم تلاحظ أن شعرك قد غزاه الشيب سريعًا؟

ـ نعم، وأذكر أن ذلك لم يحدث لأبى أو جدى. حتى لجدى لأمى. بهـذه السرعة.

ـ هل قدرتك الجنسية على ما يرام؟

ـ نعم. لا. ليست كما كانـت. لا تؤاخـذنى. ضـعفت الرغبـة، وأقـذف سريعًا وأحيانًا يهمد كل شىء قرب الذروة. الرغبة الوحيدة التى تتزايـد لـدىَّ هى الرغبة فى النوم.

ـ والموت.

ـ دكتور. ماذا تقول؟ أوه، وأنا أنتظر الدخول لديك. تمنيـت أن أنـام فى قلب الصمت فى كهف بأعماق المحيط.

ـ أرنى يدك.



ـ ها هى.

ـ هـذه التجاعيـد مبكـرة فى ظهـر اليـد. مبكـرة جـدًّا لـشاب فى بدايـة الأربعين. قل لى يا ولدى كيف جئت إلى هنا؟

ـ قادنى صديق ينتظرنى الآن بالصالة"(٣٧٩).

لقد تألَّم الطبيب من مرض وديع، من حالة الـضباب التـى يعـيش فيهـا وهو ما زال بعد ابن الأربعين. لقد اهتم بـه الطبيـب وجعـل أمـر تـردده عـلى العيادة مستمرًّا كى يكشف عن حالته الفريدة، عـن حالـة شـخص مـا زال فى الأربعين، غزا الشيب "الذى هو معطـى مـن معطيـات الجـسد أو هـو مظهـر فاعلية الزمن على هذا الجسد"(٣٨٠) رأسه وضعفت قدرته الجنسية ولم يعد يفكـر سوى فى النوم العميق، ظهرت التجاعيد مبكرا فى ظهر يده، وهى كلهـا أمـور ترتبط بمن تعدى الستين وبشرط أن تفقد روحه عـزم الحيـاة، ومـع أن حالـة وديع فريدة فى نوعها فإن الطبيب يراها عاديـة، خاصـة فى ظـل مجتمـع يغـشاه الضباب فى كل بنياته.

أما ما يلفت النظر فى عمر الشخـصية، فهـو المبالغـة المفرطـة مـن قبـل الراوى فى تحديد عمر الشخصية. بما لا يتناسب مع أفعالها، وقد حدث ذلك فى قصص (**سندريللا، الغريب، عنزة خالتى جندية**) فى الأولى ينقص الراوى مـن عمر البطلة/ حنان ليجعله عشر سنوات، وهو سن أعتقد أنه لا يتناسـب مـع بطلة يحكى الراوى عن حبها وأحلامها وواقعها.

وعلى العكس من ذلك يزيد الراوى من عمـر (الغريـب) ليكـون مائـة وعشرين عامًا، "نظر أمين إلى الغريب. شيخ عجوز كان ينبغـى أن يفنـى منـذ



زمن طويل. ضمرت عظامه، ولم تعد قطعة فى جلده بلا غضون، وتعجَّب كيف أن عينيه لا تزالان حادتين، وصف أسنانه لا يزال كاملاً، وفكر أن مثله لا بد أن يكون حكيمًا الآن، وتذكر أمين العرافة الغجرية التى تدور على النجوع وتقرأ البخت وفكر أن الغريب جدها القديم، فعمره الآن ليس أقل من مائة وعشرين سنة ولعله أن يعيش مثل نوح ألف سنة إلا خمسين"(٣٨١) وأعتقد أن مبالغة الراوى فى إطالة عمر الغريب ليست ذات معنى بل إن التحديد القاطع لهذه المائة والعشرين يجعل من عمر الشخصية عبثًا لا جدوى من تحديده وإطالته بهذه الصورة.

وكما بالغ الراوى فى عمر الغريب بالغ أيضًا فى عمر (جندية) التى يطول سنها ويموت زوجها وأولادها وأحفادها وهى باقية فى صراع حاد مع الزمن "المشكلة أن الناس يموتون وأنا كما تريان لا أموت، ويمرضون وأنا كما تريان لا أمرض"(٣٨٢).

وتتميز القصص التى تحكى عن حياة الطلاب وأحداث حياتهم بتحديد عمرى يتناسب مع حياتهم كطلاب تتفاوت أعمارهم بتفاوت سنوات الدراسة التى يعيشونها بين مرحلة المراهقة والشباب "كانت أعمار الطلاب متفاوتة من الخامسة عشرة إلى الخامسة والعشرين"(٣٨٣)، وأحسب أن هذه الفترة ـ أى سنوات الدراسة ـ رغم أنها على مرمى سفر طويل من الزمن فإنها قريبة من نفس الكاتب الذى يحكى عنها باستفاضة وكأنها على مرمى حجر.

وبعامة فإن قصص سليمان فياض تحظى بشخصيات صغيرة السن وأخرى فى مرحلة الشباب وثالثة هرمة، وفى ذلك تنويع للمراحل العمرية



المختلفة للشخصيات التى تختلف مشكلاتها وطريقة تفكيرها وأفعالها وردود أفعالها تجاه ما يحدث لها فى سنى حياتها، كما أن راويه دائمًا ما يقطع خط السرد الأصلى ليعلق على عمر الشخصية التى يحكى عنها أو لها، وفى ذلك إشارة لكون التحديد العمرى ذا أهمية فى ظل ما يحيط بالشخصية من ظروف وأحداث.

ثانيًا : علاقة الترتيب

علاقة الترتيب، هى أكثر العلاقات الزمنية التى يمكن من خلالها ملاحظة مدى الانحرافات بين زمن السرد الخطى وزمن الحكاية متعدد الأبعاد، إذ "لا يمكن إدراك الزمان إلا فى تعقده وتركيبه فهو، مهما يكن فقيرًا، إنما يطرح نفسه على الأقل من خلال تعارضه مع الحدود والتخوم، وليس لنا الحق فى تناوله كأنه معطى وحيد الشكل وبسيط، إن المراكز الحاسمة فى الزمان هى انقطاعاته وفواصله"(٣٨٤).

الحدود والتخوم الفاصلة بين كلا الزمانين هما ما يخلقان هذه الانحرافات ويدفعانها لعمل ذلك التنافر الزمنى اللطيف فى بنية السرد القصصى، إن "الراوى يكسر زمن القصة، أو يكسر حاضر هذا القص، ليفتحه على زمن ماض له، وقد يكرر الراوى (الكاتب) هذه اللعبة، فيكسر زمن قصته أكثر من مرة، ويفتحه على ماضى قريب حينا، وعلى ماضى بعيد حينا آخر، وقد يتفنن فى هذه اللعبة فيداخل بين عدة أزمنة فيخلق فضاء لعالم قصته، وليحقق غايات فنية أخرى (منها التشويق، والتماسك، والإيهام الحقيقى)، وبفضل هذا اللعب الفنى، يوهم القص بأن الكلام يتجه إلى الوراء، فى حين أن الكتابة تبقى، فى الحقيقة، خطية، متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام"(٣٨٥).

وانطلاقا من هذه التعددية الزمنية فى القصة أقام سعيد يقطين تحليله لزمانية (الزينى بركات) ـ لجمال الغيطانى ـ على تحديد التمفصلات الزمنية

الصغرى والكبرى، وهى التمفصلات التى تقوم على التمييز بين ثلاثة أزمان: زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص، فى الأول " يظهر زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية. إنها تجرى فى زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل كرونولوجيًّا أو تاريخيًّا، ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابى متميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب فى عملية تخطيب الزمن، أى إعطاء زمن القصة بعدًا متميزًا وخاصًّا. أما زمن النص فيبدو لنا فى كونه مرتبطًا بزمن القراءة، فى علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب فى النص، أى بإنتاجية النص فى محيط سوسيو ـ لسانى معين"(٣٨٦).

وعلى ذلك، تبقى حقيقة المفارقات الزمنية كأساس يقام عليه كل تحليل زمنى، يبغى الكشف عن علاقتين أساسيتين، هما: الاسترجاع، وهو الخاص بعمل الذاكرة، وهكذا "تكون الذكريات عملاً صعبًا فى أغلب الأحيان، فهى ليست معطى. إنها ليست شيئًا جاهزًا، وليس بالإمكان تحقيقها إلا بالانطلاق من قصد راهن، الذاكرة لا تتحقق تلقائيًّا باندفاعة حميمة، ولا مناص من تفريقها وتمييزها عن الحلم، وذلك بالضبط لأن الذاكرة الحقيقية تملك بنية زمانية فرعية لا يملكها الحلم"(٣٨٧).

أما الاستباق، فهو إضافة إلى كونه تقنية فنية تساعد على التشويق وكسر الزمن المضارع ـ فإنه يعمل ككشف صوفى ولامعة زمنية توضح مدى قدرة الكاتب على استشراف المستقبل والحدس به، بل والكشف عنه فى صورة رؤى وأحلام أو حتى تهويمات أفكار.



١ ـ الاسترجاع

الاسترجاع هـو الـشكل الزمنـى الأكثـر تكـرارًا فى مـستويات الـسرد الواقعى، وهو أحد التقنيـات الأثـيرة فى الـسرد الكلاسـيكى، كـما أنـه يمثـل العصب الحيوى لقياس الانحرافات الزمنية فى علاقة الترتيب، وهو كما يعرفـه جيرار جينيت يدل "على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التى نحن فيها من القصة"(٣٨٨) أو كما يعرفه عبد العالى بو طيب "يتمثل فى إيقـاف الـسارد لمجـرى تطور أحداثـه، ليعـود لاستحـضار أو اسـتذكار أحـداث ماضـية"(٣٨٩) أو هـو "تداعى الأحداث الماضوية أو التى سبق حدوثها فى الماضى واستحـضارها فى الزمن الحاضر أو فى زمن السرد أو فى نقطة الصفر الفاصلة بين الزمنين: الماضى والمضارع"(٣٩٠)

ويعد الاسترجاع بناء على هذه التعريفات توقفًا لزمن السرد ـ المضارع ـ عن الانطلاق للأمام، بهـدف سرد حكايـة ثانيـة، ولـذلك يـرى جينيـت أنـه "يشكل {أى الاسـترجاع}، بالقيـاس إلى الحكايـة التـى ينـدرج فيهـا ـ التـى ينضاف إليها ـ حكاية ثانية زمنيًّا"(٣٩١)

ويلجأ الراوى لاستخدام الاسترجاع للدلالة على العديد من الوظـائف الفنية، فهو يأتى "لملء الفجـوات التـى يخلفهـا الـسرد وراءه سـواء بإعطائنـا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القـصة أو بإطلاعنـا عـلى حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد، كما أنه يشير إلى أحداث سبق للـسرد أن تركهـا جانبًـا واتخـاذ الاسـتذكار وسـيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الـذى حـصل فى القـصة. أو العـودة إلى أحـداث



سبقت إثارتها برسم التكرار الذى يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد"(٣٩٢).

والاسترجاع تقنية أثيرة لدى سليمان فياض، ومما يؤكد قوة حضور هذه التقنية فى قصص سليمان فياض:

١ ـ من النادر أن تخلو قصة من وجود هذه الظاهرة المميزة.

٢ ـ وجود بعض القصص (**رغيف البتانوهى، عطشان يا صبايا، أحزان حزيران، الإنسان والأرض والموت، أطلال على رصيف مقهى، الصوت، والصمت**) التى تقوم برمتها على استخدام هذه التقنية كهيكل عام تشيد عليه أحداث هذه القصص، ولذلك فحاضر هذه القصص لا يتقدم إلى المستقبل بقدر ما يعود إلى الماضى، بل إن الحاضر ببدايته، ليس سوى نقطة يبدأ منها السرد ليعود القهقرى باستمرار، ولذلك تكاد تخلو هذه القصص من تقنية الاستباق، كما أن أحداثها لا تتطور أبدًا للأمام، لأن الراوى يولى دائمًا وجهه شطر الماضى، ولذلك فهو يعتمد على استخدام الاسترجاعات الخارجية، أى تلك التى تحكى عن أحداث بعيدة زمنيًّا عن بداية حاضر السرد.

وفى دراسة الاسترجاع يفرق الباحثون بين أشكال عدة من الاسترجاع. حيث "تجب التفرقة أولاً بين استرجاع يقوم به الراوى عن الشخصية وآخر تسرده الشخصية عن نفسها"(٣٩٣)



وقد لاحظ الباحث أن النمطين يشيعان بشكل كبير فى قصص سليمان فياض، ومن أشهر الاسترجاعات التى يقوم بها الراوى، استرجاع راوى قصة (**وفاة عامل مطبعة**) للأحداث التى تقع فى ليلة العيد "ستة عشر مشهدًا، تروح وتجىء فى رأسى. ليلة العيد، يقف الحاج بين يدى المغرب، فوق مقعد. أكياس لحم بجواره، وقطع قماش كستور، فى جانب يقف عم سيد، فى الجانب الآخر يقف محمود. زوج أخت الحاج. كانت عانسًا، وكان محمود عاملاً طموحًا، وماهرًا، وفقيرًا. رفعه الحاج بمصاهرته. صار رئيس عمال الماكينات. محمود ينادى أسماء العمال واحدًا بعد واحد. عم سيد يناول الحاج أكياس اللحم، وقطع الكستور، للحاج البشلاوى، فيعطيها للأيدى الممتدة. يتلقى الدعوات الشاكرة، منتصبًا أمامى كلوح مقدَّد. ينادى محمود باسمى. الهوان، والمذلة. اليد التى تعطى ما أطولها وأعلاها، واليد التى تأخذ ما أقصرها وأدناها"(٣٩٤).

يقوم بالاسترجاع ـ سابق الذكر ـ الراوى نفسه، يشرح من خلاله ما يحدث من نفاق ورياء يقوم به صاحب المطبعة فى كل ليلة عيد. كما يشرح من خلاله أحد الجوانب المهمة فى شخصية محمود، وهى الشخصية التى سبق ذكرها من قبل، ثم عاد الراوى ليذكرنا بها من ناحية، ولتوضيح بعض صفاتها (عامل، طموح، ماهر، فقير) من ناحية أخرى.

وفى قصة (**عندما يلد الرجال**) يتولى الراوى/ بكر، استرجاع إحدى الحكايات المتعلقة بالشخصية/ سكينة، "منذ شهرين وعشرة أيام. عرض عليها جندى آخر، وسيم جدًّا ورقة صغيرة بخمسة وعشرين قرشًا. كانت يده مسلوخة الجلد هو الآخر، وقال لها الجندى الوسيم كلمات بذيئة جدًّا. قالها



بالإنجليزية، وكنا جميعًا نحفظ هذه الكلمات جيدًا، وأشار لها الوسيم، البغل أشار لها إلى ما تحت القطار. المسكينة ضحكت آنئذ بدلال. المسكينة التمعت عيناها بلمعة الرغيف عندما يخرج ساخنًا من الفرن. المسكينة وافقت. كنت أصرخ من الرعب والتقزز. هنا؟ تحت القطار؟ وسط ألف رجل ومائة طفل ومعها؟ مع عزيزتي سكينة؟"(٣٩٥).

ويلاحظ على هذا الاسترجاع أيضًا، أنه محدَّد بمدى زمنى (شهرين وعشرة أيام). كما أنه يضيف بعدًا جديدًا فى شخصية سكينة التى بدأت صورتها تنهار أمام عين الراوى بسبب سقوطها الجنسى المرتبط بحاجتها المادية.

ومن الاسترجاعات التى تقوم بها الشخصية، أذكر استرجاع الحارس الجنوبى لحادثة انتحار أخته فى قصة **(على الحدود)** "وأحنى الحارس الجنوبى رأسه بين كتفيه، وشبك يديه على ركبتيه، وسكت، ثم صاح:

ـ سأروى لك سرًّا. كانت لى أخت. كانت تحب شابًّا يعمل مدرسًا، وكان مسيحيًّا مثلها، وتقدم هو ليتزوَّج بها. لكن قبيلتى رفضت تزويجه بها. أتعرف السبب؟ كان الشاب من قبيلة أقل شرفًا من قبيلتنا.

فصاح الحارس الشمالى:

ـ ياه. ماذا فعلت أختك؟

ـ لا شيء. قطعت شرايين يدها بصخرة مسنَّنة، وماتت، كانت جميلة وأحبته خمس سنوات"(٣٩٦). فى الاسترجاع السابق، تقوم الشخصية باستذكار

إحدى الحوادث القديمة فى حياتها، ويلاحظ أنه يأتى على لسان الشخصية فى أثناء حوارها مع إحدى الشخصيات الأخرى (الحارس الشمالى).

وفى قصة (**الشيطان**) يقوم أمير الجماعة البدوية باسترجاع إحدى الحكايات القديمة، ليبرر من خلالها، تعامله الأحمق مع حسن، العائد بعد غياب طويل بأول سيارة يراها أهل قريته، ويلاحظ على هذا الاسترجاع أنه يمتد من حكاية قديمة ليضمن حكاية أخرى، أبعد منها زمنًا.

"أمع أحدكم مسلَّة؟

دفع بكر يده فى ثنية بعباءته، وأخرج مسلة، أعطاها للأمير. عندئذ نظر حسن مذعورًا، وأمسك به الرجال جيدًا، واستدار الأمير حول حسن، ودفع بالمسلة بين كتفيه بجانب فقراته، فصرخ حسن والتفت الأمير لمن حوله، وقال:

ـ الآن لن يستطيع هذا الشيطان تحولاً عن صورته الآدمية.

وروى لهم أن هذه وصفة أخذها عن جده، حين كان نائمًا تحت نخلة بالوادى، فظهر له حمار أسود لامع الجلد، ذهبى الشعر، وظل يتواثب حوله ويتقافز، حتى أيقظه، فنهض ليمسك به، فابتعد عنه، حتى عرق ولهث، فتوقف وعندئذ اختفى الحمار الأسود، اللامع البشرة، الذهبى الشعر من أمام عينيه، وأن جده حين حدث أباه بما كان، قال إنه الشيطان تمثل له فى هيئة حمار، وأنه لو كانت معه مسلة، ودفع بها فى ظهره لعجز الشيطان عن التحوُّل مما صار إليه، وعن الاختفاء، وصار له عبدًا"(٣٩٧).



وقد تلجأ الشخصية إلى استرجاع حوادث قديمة فى حياتها عن طريق استخدام المنولوج ـ حديث النفس الصامت(*) كما يطلق عليه أستاذنا الدكتور شفيع السيد، ومن ذلك، المنولوج الذى يقوم به (عم سالم) فى قصة **(العيون)** وهو المنولوج الذى يستدعى من خلاله الحادثة الأولى والأسباب الخفية التى جعلت منه شخصًا منبوذًا فى داخل المجتمع القروى، "لما فعلت ذلك يا ابن أبى وأمى؟ أنا وأنت من ماعون واحد، وعشنا معًا. أظلنا سقف واحد. لعبنا معًا فى النهار، وفى الليل، شربنا من إناء واحد، وتنفس كلانا من الهواء الخارج من صدر الآخر، وباب الغرفة مغلق فى الشتاء. ما حيلتى إذا كنت قد جئت إلى الدنيا قبلك، وإذا كانت أمى قد أعجبت بلون عينى الأصفر، اللون الذى كرهته أنت، لأنك تكرهنى. لم كرهتنى؟ كنت طيبًا ووديعًا، وكنت شقيًّا وتضربنى. أتدرى أننى كنت معجبًا بشيطنتك؟ الآن، وأنا سآتى فى الغداة إليك، أسامحك. أنسى ما كان، فانسه أنت أيضًا، ولتذكر خير ما كان بيننا. برغم كل شىء، كم أحبك. لا تحزن. الناس يتشاءمون من العيون الصفراء، ولو لم تقلها أنت، لقالها غيرك"(٣٩٨).

وكما يفرق الباحثون بين الاسترجاع الذى يقوم به الراوى والاسترجاع الذى تقوم به الشخصية، يفرقون أيضًا بين الاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية، وذلك "تبعًا لدرجة ماضوية الحدث المتناول فيه، وكذا نوعية علاقته بالمحكى الأول، حيث المحكى الأول، هو المستوى الزمنى الذى على ضوئه يتحدَّد كل تحريف زمنى بوصفه تحريفًا"(٣٩٩).



وعلى ذلك تنقسم الاسترجاعات إلى:

١ـ استرجاع خارجي: "يعود إلى ما قبل بداية الرواية"[٤٠٠]، وهو الأكثر شيوعًا في قصص سليمان فياض، ومنه استرجاع حادثة قتل أخي اللص، وهو الاسترجاع الذي يعود إلى ما قبل بداية زمن الأحداث في القصة التي تتخذ ليلة محددة بداية لزمن أحداثها.

"قل. كيف قتل أخي؟

وقال السائق متبرمًا:

ـ لقد رويتها لك مائة مرة.

فقال رفيقه بتوسل:

ـ ولكني نسيتها أرجوك.

ورفع السائق من سرعة العربة، وقال بضجر، في لهجة حادة:

ـ كان ذلك في التل الكبير، في معسكر الإنجليز، وبعد أن أزلنا خطر اللغم. راح يقصف الأسلاك بالقصافة. ثم أزالها جنبًا، ورحنا ندخل إلى المخازن على ضوء النجوم، غنمنا ليلتها بضائع يزيد ثمنها على ألفي جنيه، جوارب، وفانلات، وبطاطين، وحتى الصابون،"[٤٠١].

وفي قصة **(الإنسان والأرض والموت)** يتحدد زمن الحكاية بزمن بقاء البطل في حفرة ضيقة، في عمق الأرض وهو زمن لا يزيد كما ذكر الراوي عن نصف ساعة فقط، وفي خلال هذا الوقت القصير يسترجع البطل العديد من



الأحداث التى يعـود أكثرهـا إلى مـا قبـل زمـن الحكايـة وبالتـالى فهـى جميعًـا استرجاعات خارجية.

وفى قصة (**أحزان حزيران**) يحدد الراوى بداية زمن الحكاية بدقة كبـيرة، حيث يختار أحداث الرابع من يونيو عام ١٩٦٨م بداية لبدء الأحداث، ولكنـه يعود بذاكرته لاسترجاع خارجى يعود إلى ما قبل هـذا التـاريخ بـزمن طويـل "وتذكر: يومًا ما، وهو صغير فى السادسة من عمره، قطع غصن توت من أمه، غرسه فى حفرة على حافة الترعة، سقاه من مائها، وسوَّره بالطين، كل يوم كان يذهب إليه ليسقيه. يقطع كيلومترين بعيدًا عن القرية، خفية عـن أهلـه. يكـبر الغصن ويمد جذوره فى باطن الأرض إلى مياه الترعة. كبرت شـجرة التـوت، وصنعت بأوراقها دائرة فسيحة من الظل، يأوى إليهـا الفلاحـون والأنفـار فى ظهائر الصيف"(٤٠٢).

٢ـ **الاسترجاع الداخلى**: "يعود إلى ماضى لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه فى النص"(٤٠٣) وهذا النوع مـن الاسـترجاعات قليـل جـدًّا فى قـصص سليمان فياض، وتعد الاسترجاعات الموجودة فى قصة الغريب من أبرز الأمثلة التطبيقية على هذا النوع من الاسترجاع، فالبطل يعود بذاكرته إلى العديـد مـن الأحداث الماضية ـ والتى لا يتعدى مداها زمن الحكاية نفسه وذلك لأن زمـن الحكايـة يمتـد لأكثـر مـن مائـة وعـشرين عامًـا ـ ولـذلك تعـد كـل هـذه الاسترجاعات داخلية، لأنها لا تتعدى الزمن المحـدد للحكايـة، ومـن ذلـك، استرجاع الغريب لحكايته مع أصغر أبنائـه، "وتـذكر الغريـب أصـغر أبنائـه، وراحت تهزه ذكريات قديمة، جميلة، ذات يوم كان جالسًا فى الظهيرة، فى ظـل



نخلة، وزعق فيه. كان يقطف زهورًا من شجيرات القطن. انثنى الولد على حصاه، وطوح بها نحوه غاضبًا، فشجَّت جبهته، ولمس الغريب بأصابعه الموضع نفسه، ونظر إلى أصابعه فلم ير دمًا، وتنهَّد الغريب وبانت فى وجهه سعادة عريضة، وقال الغريب:

ـ أصغر أبنائى فى أيام كهذه، صنع لى تمثالاً من الطين. عجنه بصمغ من السنط، كونه بيديه، ثم تركه يجف فى الظل. كان يشبهنى تمامًا. أخذته ورميت به فى الجبل. دار بخاطرى أنه يقلد الله. لم أدرك قيمة ما فعل إلا بعد تسعين سنة، حين رأيت تمثال سعد فى مصر"(٤٠٤).

وكذلك استرجاع الغريب لجزء من حياته التى عاش فيها غنيًّا قبل أن يتحول لواحد من عمال التراحيل "فدانان بحالهما. كلما مات لى ولد بعت منهما نصف فدان، وأقمت له جنازًا لم تشهد قرية ولا مدينة مثله: صوان، ومقرئ، وذبائح. لم أفعل لأحدهم ذلك فى ميلاد أو زواج. أحببتهم جدًّا عندما ماتوا. كلما مات أحدهم شعرت أننى كنت دائمًا أحبه وحده. كنت أحس بالذنب لأنه مات، وبقيت أنا. لأنه مات قبلى"(٤٠٥).

ومن هذه الاسترجاعات الداخلية ما يذكره بطل قصة (**الطائف مدينة جميلة**) من أحداث وقعت فى زمن أحداث القصة نفسه ولكن الراوى أخَّر عرضها ليحكيها بعد ذلك، "فى المدرسة، عرفت من طلابى ما حدث فى فترة اعتصامنا، فى اليوم الأول، ذهب الطلاب كعادتهم إلى مدارسهم، ودخلوا الفصول، وانتظروا صامتين. كانوا قد عرفوا، مع شروق الشمس، من أهلهم، بنبأ الاعتصام العظيم. لكنهم ذهبوا إلى مدارسهم، وجلسوا ينتظرون فى



الفصول صامتين، وكأنهم معتصمون بدورهم، وهم موقنون بأن مدرسًا مصريًّا واحدًا لم يدخل فصلاً، وبعد أن مضى من الحصة الأولى ربع ساعة، بدأ طلاب فصل يزومون من أنوفهم وهم مطبقو الشفاه، زوم احتجاج، كزوم القطط فى الليالى الباردة لتسلى نفسها، وتدفن أجسادها، وسرعان ما انتشر الزوم من فصل إلى فصل، ومن طابق إلى الطابق الذى تحته، أو الذى فوقه، بل من مدرسة إلى مدرسة، حتى بدت الطائف كلها كأنها تزوم، كزوم الأرض فى وقت زلزال عصيب، وأسرع مدير المدرسة، ليوقف زوم القطط، وزنين النحل"(٤٠٦).

من العرض السابق يتضح أن:

١ـ **يشيع الاسترجاع الخارجى بكثرة فى قصص سليمان فياض**، وأعتقد أن ذلك يرجع إلى رغبة الكاتب فى تمديد زمن الحكاية بحكايات أخرى، يمتد مداها الزمنى إلى ما قبل زمن الحكاية الأولى التى يتحدَّد زمنها فى الغالب بوقت قصير (ساعات، أيام).

٢ ـ **كما يلاحظ أن المدى الزمنى لهذه الاسترجاعات طويل**، حيث يعود إلى سنوات بعيدة، قد تمتد إلى سنين بعيدة زمنًا عن بداية زمن الحكى الأول.

٣ ـ لا يميل راوى سليمان فياض إلى تحديد المدى الزمنى لهذه الاسترجاعات.

٤ ـ يقل استخدام الاسترجاعات الداخلية مقارنة بالاسترجاعات الخارجية.

٥ ـ لا يستخدم الراوى الاسترجاعات الداخلية إلا فى القصص التى يمتد فيها زمن الحكاية لسنوات طويلة.



٢ ـ الاستباق:

هو الشكل الثانى لعلاقة الترتيب، وهو أقل ورودًا فى الأشكال السردية من الشكل الأول (الاسترجاع) ويكثر مجيئه فى الحكى بضمير الأنا، حيث "الحكاية بضمير المتكلم، أحسن ملاءمة للاستشراف من أى حكاية أخرى"(٤٠٧) ويدل الاستباق على "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدمًا"(٤٠٨). أو كما يعرفه برنار فاليط بأنه "يعنى سرد حدث مستقبلى بالتكهن به"(٤٠٩).

وقد ميز جيرار جينيت بين شكلين رئيسين للاستباق، ويكمن الاختلاف بينهما فى الوفاء بما أخبر عنه الراوى ـ صراحة أو ضمنًا ـ من أحداث سوف تقع فى مستقبل السرد، فإذا أخبر الراوى عما هو متوقع أو محتمل الحدوث ظنًّا فهذا يسمى (**بالتمهيد**). أما إذا اخبر عن وقوعه صراحة وأخذ على عاتقه تحقيق هذا الإعلان الذى صرح به فى حاضر السرد فإنه يسمى (**إعلانًا**)، ومن ثم "فالطليعة {التمهيد} ـ خلافًا للإعلان ـ ليست فى مكانها من النص، مبدئيًّا إلا بذرة غير دالة لن نتعرف على قيمتها البذرية إلا فيما بعد، وبكيفية استعادية"(٤١٠). كما أضاف إلى هذين الشكلين (الخداع الاستباقى) وهو الذى "يستند إليه المؤلف فيخدع قارئه وهو يعرض عليه أحيانًا طلائع أو خدعًا"(٤١١).

وفى قصص سليمان فياض يقل استخدام الاستباق قياسًا بالاسترجاع، ويؤكد هذه الملاحظة قلة القصص المحكية بضمير الأنا، ويبلغ عدد هذه القصص أربع عشرة قصة. أما القصص المحكية بضمير الغائب فيبلغ عددها ثلاثًا وأربعين قصة.

وعلى الرغم من قلة استخدام هذه التقنية فإن سليمان فياض ينوع فى استخدامها بأشكال متعددة ومتجددة كما أنه لا يفصل فى استخدام هذه التقنية بين التمهيد والإعلان، بل يتضافر كلاهما لإضاءة الحاضر السردى بما هو آت فى مستقبل السرد، ولعل أهم ما يلفت النظر فى هذه الاستباقات أنها:

١ ـ تتخذ فى كثير من الأحيان الشكل التنبؤى/ الرؤيوى، المعتمد على حدس الشخصية أو الراوى فى استشراف مستقبل السرد أو الكشف عما يمكن حدوثه فى واقع الحياة.

٢ ـ تعتمد على أدوات فنية، توسم بأنها إما تخطيط هيكلى للمستقبل أو توقع استشفافى للمستقبل السردى، وتختلف هذه الأدوات الفنية فى وظيفتها الفنية عن تلك الاستباقات ذات الشكل التقليدى "وتجدر الإشارة إلى أن تقنية الاستباق تجىء ـ عادة ـ فى بنية الرواية التقليدية، على وجه الخصوص، فيقتل عنصر التشويق والمفاجأة الفنيين، لدى القارئ، حين يعلن الراوى التقليدى عن الأحداث اللاحقة قبل وقوعها، فى حين أن التوقُّع، الذى ليس بالضرورة أن يتحقق كله أو بعضه، يحافظ على بقائها"(٤١٢).

١ ـ التمهيد

فى قصة (جسر حى) يظهر الاستباق ممهدًا للأحداث، متضافرًا بالتوقُّع فى شكل الحوار الدائر بين عطية وأحمد بعدما تعارفا أثناء ذهابهما لتنفيذ إحدى العمليات الاستشهادية، وفى هذا الحوار يخبر عطية عن إحساسه بما سيؤول إليه مصيره فى هذه العملية "تركت عملى وجئت هنا. صدقنى. حمدت الله لأننى لم



أتزوج بعد، وأحسب أننى سأستشهد فى هذه البلاد"[٤١٣] إن حدس الشخصية بالمستقبل هو إحدى علامات الشفافية، ولذا فقد صدق حدس عطية عن نفسه، فاستشهد بالفعل فى أراضى فلسطين، بعدما حول جسده لجسر يعبر عليه الرفاق لداخل المستعمرة.

وفى نفس القصة، بل وفى نفس الحوار الدائر بين الشخصيتين، يحدد البطل/ عطية بتوقعه المعتمد على الخبرة العسكرية - عدد الشهداء من جملة الفدائيين:

"أخبرنى. كم عددهم؟

أجاب عطية:

- أكثر من ثلاثمائة. رجال ونساء يحملون السلاح.

قال أحمد معلقًا:

- ونحن ستون فدائيًّا. كل واحد منا بخمسة منهم. عددنا يكفى.

قال عطية:

- بالتأكيد. مع الفداء، والرغبة المؤكدة فى التضحية، يكفى عددنا وزيادة. عادة نعود من مثل هذه الموقعة وبيننا أحياء يقاربون الثلث، لكن المهم أن المستعمرة تسقط، وكل من فيها يهلك"[٤١٤] لقد مهَّد هذا الحوار لأمرين: ١ - انتصار الفدائيين ٢ - عدد الشهداء والأحياء فى المعركة.



وبالفعل يصدق توقع الشخصية، وهو التوقع الذى اتخذ منه الراوى مخططًا لبناء ما سيأتى من أحداث ـ حيث ينتصر الفدائيون، ويعود منهم الثلث حيًّا "ظل عطية جسرًا قائمًا، شهده من عادوا من المستعمرة ليعيشوا نصرًا ما على العدو، وكانوا تسعة عشر رجلاً. كان من بينهم أحمد"(٤١٥)، وهكذا يتحقق نصر الفدائيين ويعود منهم الثلث حيًّا. كما يعود أحمد حيًّا بعدما توقع له قائد السرية طول العمر "إنه مقاتل شجاع. سيعيش طويلاً لأنه يطلب الموت"(٤١٦)

وفى قصة **(وبعدنا الطوفان)** يأخذ الاستباق شكل الأمنية التى يطمع البطل/ على غنيم فى تحققها، وتتكفل الأقدار وحدها بتحقيق ما تمنى له أن يحدث. لقد تمنى على غنيم احتراق دكان عليوة بعدما رفض إقراضه ربع جنيه يقتات به هو وأولاده "لولا أن منسى صديقى، لولا أنه أخوك. لأحرقت لك دكانتك هذه، بكل ما فيها من جاز"(٤١٧)، وقد تحققت هذه الأمنية التى انطبع أثرها فى قلب عليوة "صباح الحريق تمناه لى، فاحترق بيتى ودكانى"(٤١٨).

وقد يستخدم الراوى إحدى العبارات الواردة على لسان شخصية، ليمهد بها للأحداث التى يتحول بعدها السرد بأكمله للإخبار عن صحة هذه العبارة التمهيدية، ففى قصة **(الهجانة)** يهاجم عبد المعطى، العمدة/ الجوهرى بعدما دفع ستة آلاف جنيه ليحصل على لقب الباكوية من الملك، ويرى الحاج على ـ والد عبد المعطى ـ أن هذا الهجوم سيفتح النار على ولده وعائلته "الجوهرى وعيلته يا عبد المعطى بيخافوا من عيلتنا الغجر، مابيخدوش حد مننا البحر يا عبد المعطى، وأنت يا عبد المعطى فتحت علينا وعلى نفسك النهاردة أبواب جهنم"(٤١٩).



وقد صدق إحساس الحاج على بالفعل، حيث أخبر الـراوى وعـبر كـل الأحداث التالية لهذا الحدث عن جهنم التى فتحها العمـدة عـلى عبـد المعطـى وعائلته التى (أخذوهم للبحر ـ وهاجموهم بالعسكر والهجانة ـ وحبسوهم فى دورهم أكثر من أسبوع)، وهكذا يتضح أن بناء الأحداث السردية قد يتراكـب بأكمله على بعضه البعض، مصداقًا لنبوءة/ لعلامة استباقية تمهـد للأحـداث المتلاحقة تباعًا.

وقد يستخدم الراوى المنولوج الداخلى ليعبر من خلاله عن نقطة فاصلة بين ماضى السرد المتوقف ومـستقبل الـسرد المتفجـر بالأحـداث، "أهنـاك مـا يشغلنى عن النوم والراحة؟ نعم لا بد أن هناك ما يـشغلنى، قـد تكـون هنـاك أمور أفكر فيهـا. بحاجـة إلى أن تولـد، وتهـز صـمت الليـل، ورتابـة النهـار، بأحداث جسام، ربما كان ما أنت فيه حدسًا وإلهامًا لا تعـرف كنهـه بعـد"(٤٢٠). يعد هذا المنولوج الداخلى تمهيدًا حقيقيًّا لأحداث جسام سيخبر عنها السرد فى وقت لاحق، وقد اعتمد الراوى على هـذا المنولـوج ليمهـد مـن خلالـه لهـذه الأحداث التى اعتبر أمر وقوعها حدسًا وإلهامًا.

وقد عمل هذا المنولوج الاستشرافى كعلامة فاصـلة بـين مـاضى الـسرد الذى اكتفى فيه الراوى بإعطاء صورة عامة للأحداث ومستقبل السرد المتفجر بالأحداث، فرئيس الدولة الذى جفاه النوم وأرقه الليل، يكتشف أمـر تنظـيم سياسى سرى يحاك ضد نظامه الديكتاتورى، ويقود هذا التنظيم الخطـير مـدير مكتبه/ زوج أخته ومعه عدد كبير من الطلاب والضباط.

وقد لاحظ الباحث أن سليمان فياض لا يمهد لوقـوع الحـدث إلا مـن خلال شذرات قليلة وسريعة تعمل كالبرق أو اللامعة التى تظهر لتضىء عقـل



القارئ بما يمكن حدوثه بعد ذلك، ونـادرًا مـا يـستخدم البنـاء التـصاعدى/ الهرمى ليمهد لوقوع هذه الأحداث.

ومن القصص التى استخدم فيها سليمان فياض هـذا التمهيـد المتـدرج لوقوع الأحداث، قصة (**الغريب**) التى عمل فيها الراوى على التمهيد لمـوت/ قتل الغريب تدريجيًّا، وقد بـدأ الـراوى فى التمهيـد لهـذا الحـدث عـن طريـق الإشارة الضعيفة، التى تقوى عبر بناء الحدث وكشفه، فالغريب الـذي عـاش مائة وعشرين عامًا، يودع فيها أجيالاً من وراء أجيال، حان وقـت موتـه لكـبر سنه وتغير حاله.

"ابتسم الغريب بثقة، ثم قال:

ـ لست قاسى القلب مثله {أى مثل ناجى} يا أمين، ولكن حدة فيك.

وتوقف الغريب لحظة، وحدق فى الفراغ، وفمه مفتوح، وراحت أصابع كفه تتذبذب فى حركة دائرية، وهو يكمل قائلاً:

ـ قد تدفعك إلى قتلى.

شعر أمين بالغيظ، وكزَّ على أسنانه، ثم انفجر فى ضحكة متقطعة، قـائلاً للآخرين:

ـ لا تلوموه. مائة وعشرين سنة. لا بد أن يخرف"(٤٢١). لقد مهـد الغريـب لموته أثناء حواره مع أمين، بل وحدد أنه سيكون على يديه، وبعد فترة من سـير الأحداث، يتخذ الراوى من الحلم وسيلة فنية ليخبر من خلالهـا عـن المرحلـة التالية ـ الأقوى ـ الممهدة لقتل الغريب، "وأحس بفـأس ترتفـع لتهـوى فـوق



رأسه، فهب واقفًا، لكن الفأس شدخت رأسه نصفين، فاستدار مذعورًا لـيرى قاتله، وبهت حين رأى وجه أمين، فصرخ مبهوتًا. أنت؟ وسقط، تتابعت صيحات الغريب، فأيقظوه وأجلسوه، والتفُّوا حوله يهدأونه، وأحس الغريب بلمسة يد عرفها دون أن يرى لمن، فنفضها عن ذراعه.

ـ أبعد يدك عنى. لماذا تريد قتلى؟ لماذا؟

كان صوته متهدجًا، على وشك أن يبكى، وزعق أمين فى وجهه:

ـ لا تقل ذلك مرة أخرى. أتسمعنى؟ لست قاتلاً!!

وأردف مؤكدًا بصوت هادئ:

ـ لو قتلت كل الناس ما قتلتك أنت. كيف أقتلك يا عمى وأنت من بلدى؟ كنت تحلم يا عم الغريب وأحس الغريب بالخجل فقال:

ـ نعم. نعم. كنت أحلم. لكن. لكنه كان حلمًا واضحًا. كان رؤيا. لا. لا. لا يمكن أن تفعلها يا أمين. يفعلها المقاول. لا أنت، ما كان حلمى سوى أضغاث شيطان. معذرة يا ولدى"(٤٢٢)

وهكذا يتضافر حدس الغريب مع حلمه الذى اعتبره رؤيا ـ والرؤيا جزء من ستة وأربعين جزءًا من النبوة ـ ليمهد فى حاضر السرد لقتله فعلاً، وعلى يد أمين أيضًا، "وفيما كانت الفأس تهوى، أمال أمين رأسه فسقطت كعب الفأس على كتفيه، وامتدت يداه فى سرعة: خذ، فشدخها، وسقط الغريب يزحر تحت قدميه، وصاح الآخرون:

ـ قتلته؟!

وجثا أمين بجانبيه، وفتح الغريب عينيه، ورأى وجهه:

ـ أنت؟ ألم أقل لك إنها رؤيا؟"(٤٢٣).

٢ـ الإعلان

فى قصص سليمان فياض تظهر الإعلانات (الصريحة، الخادعة) عبر عدة أشكال فنية، فهى إما توقعات أو تنبؤات تأتى على لسان الراوى كما تأتى على لسان الشخصية لتجعل منه فعلاً حدسيًّا، فى قصة (**زهرة البنفسج**) يأخذ الإعلان شكل التخطيط المسبق من الراوى المهيمن على حركة تنظيم الحكاية، فالأستاذ الجامعى الذى يصدم من تصرفات ابنته التى تنساق وراء أمير جماعة إسلامية، يعلن فى حاضر السرد عن وعده بلقاء هذا الأمير "غدًا، عصرًا، سنذهب إلى أميرك"(٤٢٤) وما أن يأتى عصر اليوم التالى حتى ينتقل الراوى بسرعة لتحقيق ما وعد القارئ به، وليحدث بهذا اللقاء المرتقب التشويق الذى من أجله أعلن عن وقوعه قبل ذلك. "عصر اليوم التالى، ركبت معى ابنتى، محجبة، قادتنى، ابنتى، إلى طريق ضاحية. أمرتنى ابنتى، فعبرت بالسيارة أحياء الميسورين فى الضاحية، أمرتنى ابنتى، فأوغلت بها فى حى شعبى، تتراكم فيه أكوام الزبالة على الجانبين، وأسراب الذباب. أميرها يعيش فى هذا الحى، بين الفقراء، والمرضى، والمهزومين"(٤٢٥).

من المقطع السابق يتضح أن الراوى قد بدأ بالفعل فى الوفاء بما وعد به مسبقًا، وقد بدأ فى سرد أحداث هذا اللقاء باستخدام الأفعال الدالة على



انصياعه لابنته -(قادنني، أمرتني)، وتحقيقًا لرغباتها من ناحية، ولمشاهدة ما يدور من خلف ظهره من تغييرات اجتماعية وسياسية نأى بنفسه عن متابعتها من قبل.

وقد يرد التوقع على لسان الشخصية، ولكن زمن السرد ينتهي قبل أن يخبر عن مدى تحققه ومن ذلك توقع نيفين - زوجة بطل قصة (**الطائف مدينة جميلة**) - بعدم عودة مدرسي الطائف مرة أخرى للعمل في المملكة السعودية بعدما قاموا بعمل أول اعتصام "لكن أحدًا منكم، لن يعود إلى المملكة مرة أخرى، في أي سنة قادمة"(٤٢٦) لقد انبنى توقع نيفين بناء على رؤيتها للأحداث، فاعتصام المدرسين ومظاهرات الطلبة ستحول وبلا شك في عدم عودة هؤلاء المدرسين مرة أخرى للمملكة.

وما ينبغي ملاحظته في هذا المقطع أن زمن السرد الداخلي قد توقف وانتهى قبل أن يخبر عن مدى صحة هذا التوقع، ولو أراد الراوي أن يخبر عن مدى صحه هذا التوقع من عدمه لأطال زمن الأحداث لمدة عام على الأقل.

وقد يكون الإعلان نورانيًا، شفافًا للدرجة التي يستطيع معها الكاتب التنبؤ بالمستقبل الحقيقي للواقع من خلال السرد التخيلي، وبذلك يتحول السرد الاستباقي إلى حالة حدس قلبي وكشف صوفي يرى من خلاله الكاتب واقع الأمة الآتي، وهذا ما يجعل من الأدب/ الفن أداة صالحة لرؤية المجتمع، ويجعل من المبدع نبيًّا يرى بنور بصيرته النور القادم من ظلمة الواقع.

ولعل أهم ما في قصص سليمان فياض من سرد استباقي، يكمن في قصة (**أحزان حزيران**) التي كتبها عقب هزيمة ١٩٦٧ م، وقد تنبأ فيها بنصر أكتوبر



العظيم، "ومضى فى رأسه خاطر: أحزان حزيران. سيأتى يوم ما تصبح معه أحزان حزيران ذكرى. يكتبها المؤرخون سطورًا جافة. ستكون الرؤية يومها أكثر وضوحًا. سيكون الخامس من يونيو مجرد حرب صغيرة وسط حروب التاريخ. جولة كانت فى حرب. أو ربما تكون حربًا اكتشف العدو ما فيها من حماقة فتراجع عنها. عندئذ ستنسى يا عربى. الأحياء فقط من جيلنا. ستظل حرب يونيو حية معهم، وحين يموتون، ينتهى كل شىء: الأحزان والذكرى"(٤٢٧).

يستمد سليمان فياض رؤيتة الحدسية من نور البصيرة وقراءة التاريخ، ومن عمق الوعى الصامد حتى فى ظلام النكسة. بالرؤية الصوفية والكشف العرفانى يؤكد سليمان فياض على أننا "سنعود أبدًا إلى هذه الصحراء. غدًا وبعد غد وإلى الأبد. العقل يقول أيضًا: لو هزمونا عشرين مرة، لن ينالوا منا أبدًا، ألف عام وعام من الاحتلال لم تنل من ديارنا. عشرات الغزاة، جاءوا وانحسروا فى الصباح مع حركة الجزر"(٤٢٨).

وفى قصة **(امرأة وحيدة)** تظهر الإعلانات الخادعة كأحد المرتكزات التى يتمحور حولها السرد، بل إنها تعد العنصر المرجح لأطراف العلاقة الثلاثية (القوة ـ الخيانة ـ الضعف) التى تحكم بنية هذه القصة، فالقصة تحكى أولاً عن حالة التوازن المثالى التى تربط نبوية ـ رغم ضعفها ـ بكل القوى المناوئة لها ـ الحاج محمد، وبدخول الإعلان الخادع تنكسر هذه الحالة لتسقط نبوية ضحية الخيانة والخداع، "أتخافين أن أنقلب عليك يومًا؟ لن أفعل ذلك أبدًا، أننى فقط لا أتحمل أن يقول الناس عنى، مثلما يقولون عنه: زوجته



تطعمه، ولولاها لكان أجيرًا، وسوف يقولون عنى أيضًا: ولولاها لظل لصًّا"(٤٢٩)، بل ويزيد رشاد من تأكيد خداعه لنبوية التى وثقت فيه، "سأقتله إذا مسَّك بأذى، ولو دخلت السجن مرة أخرى"(٤٣٠)، وتؤدى هذه الإعلانات الخادعة إلى وقوع نبوية فى شراك الحاج محمد الذى لم يستطع أن ينال منها قبل ذلك، ولكنه أصبح ذا قوة أكبر بانحياز الخائن رشاد لصفه. لقد سقطت نبوية مقتولة بفعل خيانة رشاد الذى كان مواظبًا وباستمرار على استخدام الإعلانات الخادعة حتى وهو يقود نبوية وهى فى اللحظات الأخيرة لحبل مشنقة الحاج محمد.

"رشاد. اليوم عند العمدة، أخذك الحاج محمد فى يده.

ونظرت أنت إلى ثَمَّ سرت معه. رشاد. هل.. هل أنت معه؟

وصاح هو بفزع:

ـ نبوية، ماذا تقولين؟ أنا معه؟ أنا معه عليك"(٤٣١).



ثالثًا : التقنيات السردية

الحركة السردية هى المظهر الأساسى لضبط إيقاع السرد، وقد التفت إليها المنظِّرون لاستحالة وجود حكاية متواقتة، يتساوى فيها زمن القصة مع زمن الحكاية، إذ ينتج عن حكى قصة حدثت بالفعل مفارقة زمنية بين "الزمن الذى يمكن أن تستغرقه الأحداث فى الواقع بالوقت الذى تتطلبه قراءة هذه الأحداث، وهذا العامل يؤثر فى سرعة إيقاع السرد، وفى الإحساس الذى يتوَّلد فينا بأن الرواية سريعة الحركة أو بطيئتها"(٣٢) ويجمع المشتغلون فى السرد القصصى على أن الحركات السردية أربع، وهى:

"الوقفة : زح = ن، زق =. إذن: زح∞> زق

المشهد : زح = زق

المجمل: زح< زق

الحذف: زح =... زق = ن. إذن: زح<∞ زق"(٣٣).

وقد انقسم المشتغلون بالسرد على تصنيف الحذف مع الوقفة والمشهد مع الإجمال وذلك على حسب معيار السرعة، أو على تصنيف الحذف مع المجمل والمشهد مع الوقفة على حسب المقياس الكمى للنص، ويرى الباحث أن التصنيف الثانى هو الأنسب لأنه يجمع الأشكال المتوافقة بعضها مع بعض، وذلك على عكس التصنيف الأول والذى يضم الأشكال المتقابلة فى سياق واحد.



١ ـ الحــذف:

ويتمثل فى "الأحداث التى يتصور وقوعها دون أن يتعرض النص لذكرها، وبذلك فهو السرعة القصوى التى يتخذها السرد"(٤٣٤) ويرى عبد الوهاب الرقيق أن "الحذف تقنية يستخدمها المبدعون على اختلاف انتماءاتهم، فهو السكوت فى الموسيقى والتخفيف فى السرد السينمائى، ولذلك فهو مفهوم عريق فى البلاغة لأنه إحدى وسائل تكثيف الخطاب الأدبى شعرًا ونثرًا، وفى النحو التقعيدى لأنه يسمح بتجنب تكرار البديهى من المعطيات فى الكلام الشفوى، فضلاً عن انه علامة على مظهر سلوكى فى شخصية المتكلم وهو الكسل"(٤٣٥).

وفى قصص سليمان فياض يكثر الراوى من استخدام العديد من أشكال الحذف المختلفة، ولعل كثرة استخدام سليمان فياض للشكلين الرئيسيين للحذف وهما:

١ ـ الحذف النصى ٢ ـ البياض الطباعى، أكبر دليل على بروز هذه التقنية الزمنية فى البنية السردية لقصصه، وقد أرجأ الباحث دراسة الشكل الثانى بشقيه (البياض الفاصل ـ وبياض النقط) إلى مبحث الفضاء النصى لأنه إليه أقرب.

ويرى الباحث أن كثرة استخدام الحذف فى قصص سليمان فياض يرجع إلى رغبة الراوى فى المرور السريع على الفترات الزمنية المهمشة ـ الخالية من الأحداث، أو تلك التى لم يرغب الراوى فى الحكى عنها ـ وذلك اعتمادًا على التركيز والانتقاء المقصود فى القصة القصيرة، أو لأن المدة الزمنية التى



تستغرقها الكثير من قصص سليمان فياض طويلة نسبيًّا - (أيام - شهور - سنين)، ولذلك فالراوى يعمد إلى محاولة الوصول مباشرة للب الحدث متخطيًا ما يرى أنه زائد عن الحاجة.

فى قصة (**الطائف مدينة جميلة**) يستخدم الراوى **الحذف المحدد** "بعد أيام ثلاثة جاءت باسمى على دار المعلمين بالطائف برقية اهتز لها مدير الدار"[٤٣٦]. إن الأيام الثلاثة الفاصلة بين إرسال البرقية لجمال عبد الناصر وتلقى الرد عليها، تمثل "مادة حكائية كائنة بالقوة تخيليًّا ومنعدمة قصًّا"[٤٣٧]، وقد حدد الراوى مدة هذه الفترة المحذوفة بقوله (أيام ثلاثة).

وفى قصة (**زينب**) اعتمد الراوى بصورة مكثفة على تقنية الحذف المحدد ليصل من خلالها للأحداث المفصلية، ولذلك يمر كثيرًا على الفترات الميتة حكائيًّا. لقد لخَّص الراوى حياة زينب الدالة بسرعة استخدامها لتقنية الحذف على سرعة المتغيرات السياسية والاجتماعية المتلاحقة فى منتصف السبعينات، وذلك عبر **عدة مراحل أساسية**:

أ - الحضور – الطرد

وفيه يعلن الراوى عن مجىء زينب للمرة الأولى للقاهرة، "عدت ذات نهار من عملى فوجدت خادمة فى بيتنا"[٤٣٨]. بين طلب العثور على خادمة ومجىء زينب بعد شهرين ثغرة زمنية أسقطها الراوى للوصول مباشرة لتقديم البطلة، وبعد عرض جانب من تصرفاتها وسلوكياتها ينتهى الأمر بطردها من شقة مخدومتها الأولى.

ب ـ الرؤية الأولى:

وفيها يرى الراوى زينب عقب طردها بعد شهرين "كان اليوم، يوم الجمعة. حين رأيت زينب مرة أخرى بعد شهرين"(٤٣٩).

ح ـ الرؤية الثانية:

وفيها يسقط الراوى ما حدث خلال عامين كاملين ليصل إلى أخطر ما حدث لزينب خلال هذين العامين "ونسيت أمر زينب، ولم أرها ما يقرب من عامين"(٤٤٠). لقد استخدم الراوى تقنية الحذف المحدد ليمر سريعًا على فترات لا يرغب فى سرد ما حدث فيها وذلك ليصل إلى مرتكز الأحداث مباشرة.

وفى قصة **(عود كبريت)** يعتمد الراوى على تقنية الحذف المحدد لينهى بها أحداث قصته، "جاء الإسعاف بعد نصف ساعة، والبوليس فى أثره، الجسد المرتجف كان قد سكن، والدم قد توقف"(٤٤١). إن الفترة الفاصلة بين دوران أقراص التليفون وحضور البوليس والإسعاف، تمثل فترة زمنية ـ نصف ساعة ـ محدَّدة، أسقطها الراوى ليصل بسرعة شديدة لنهاية قصته.

وبعامة فإن الحذف المحدد يتكرَّر بشكل كبير فى قصص سليمان فياض، ومن ذلك، هذه العينات التى تمثل الحذف فى بعض القصص

١ ـ "مضت ثلاثة أيام والهجانة منتشرون فى القرية"(٤٤٢).

٢ ـ "جاء اليوم المنتظر بأسرع مما يتوقع العمدة، جاء البحر بعد شهر واحد"(٤٤٣).

٣ ـ "وعند عصر اليوم التالى"(٤٤٤).

٤ ـ "جلس بمقابله بعد يومين"(٤٤٥).



٥ ـ "مر شهر لا أعرف أين ذهبت"[٤٤٦].

٦ ـ "رأيت وجيهة بعد عام"[٤٤٧].

وفى مقابل الحذف المحدد يأتى **الحذف الضمنى**، وهو الذى لا يصرح فى النص بوجوده، ولكن القارئ يستدل عليه من خلال شعوره بوجود ثغرة زمنية بين حدثين، ويكثر هذا النوع فى قصص سليمان فياض ليشكل بتكراره المتتابع ظاهرة لافتة عن الحذف المحدد.

فى قصة (**ضريح ولى الله المقدس**) يقرر المتنازعون حول سلامة النجار الذهاب للعمدة ليفصل بكلمته بين الطرفين، "فلنذهب إلى العمدة، كان العمدة شكرى،"[٤٤٨]. لقد فصل الراوى ـ بهذه العبارة ـ بين قرار الذهاب والوصول بالفعل إلى العمدة شكرى، وبين اتخاذ القرار وتنفيذه حكايات غير محكية، ترك الراوى أمر نسجها وإحكامها لخيال القارئ.

وفى قصة (**اللوحة**) يحكى الراوى عن مقابلته لمحمود المنيسى بعد غياب استمر أربعين سنة وبعد هذا اللقاء، تلعب الصدفة دورها فى اللقاء الثانى، "لقيته عفوًا مرة ثانية"[٤٤٩]. بين اللقاء الأول واللقاء الثانى فترة محذوفة، يمكن للقارئ إدراكها، كما يمكنه سدها بإنشاء كافة الحكايات الممكنة، شريطة اتساقها وطبيعة المحكى نفسه.

ويستخدم الراوى الحذف الضمنى ليسقط فترات زمنية طويلة جدًّا، ومن ذلك الحذف الموجود فى قصة (**الغريب**)، وفيه يسقط الراوى أطول فترة زمنية فى كل قصص سليمان فياض، فبعد أن افتتح الراوى القصة على مشهد ولادة الغريب ينتقل فى سرعة شديدة ليصوره وقد بلغ من العمر أرذله/ مائة وعشرين عامًا.



وقد لاحظ الباحث أن سليمان فياض يلجأ إلى استخدام الحذوف الزمنية الطويلة إذا تتبع فى سرده حكايات شخصية امتد بها العمر الطويل، وذلك كما فى قصة (**الغريب**)، السالفة الذكر، وقصة (**بلهنية**) التى يستدعى ـ فيها ـ الراوى حكايات قديمة من ذاكرته، "والآن وبعد نصف قرن من الزمان، وقد ودع الحاج إبراهيم الكهل الذى عرفته الحياة،"(٥٥٠)

وفى قصة (**الإنسان والأرض والموت**) تحدث الثغرات الضمنية نتيجة السرعة فى الحكى، "وذهبت إلى أمى مودعًا. كان أبى خارج البيت. بكت وألحت، وأسرعت بالهرب منها والسفر إلى الإسماعيلية. غيرت القطار إلى القنطرة غرب، وعبرت القناة فى المعدية إلى القنطرة شرق، وركبت قطار آخر فى الرابعة مساء"(٥٥١). لقد أراد البطل قطع المسافة الفاصلة بين خروجه من المنزل ـ متطوعًا للعمل الفدائى فى فلسطين ـ ووصوله إلى معسكر الفدائيين بسرعة شديدة، ولذلك استعمل الجمل الفعلية ـ (ذهبت ـ أسرعت ـ غيرت ـ عبرت) ـ المتلاحقة، ليمر على فترة زمنية مسكوت عنها ضمنيًّا.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن الحذف إذا كان يمثل فترة زمنية بين حدثين منفصلين، فليس معنى ذلك أن هذه الفترة المسكوت عنها غير ذات قيمة. إنها على كل حال سكوت عن حكايات غير محكية، رغب الراوى فى إسقاطها لدعوة المتلقى المتفاعل مع النص ليملأها بنفسه.

٢ ـ الخلاصة

تنضم الخلاصة/ المجمل إلى الحذف على اعتبار أنها حركة زمنية سريعة لزمن السرد، غير أنها أقل سرعة منه، ولذلك يعرفها النقاد بأنها "جمع سنوات



برمتها فى جملة واحدة"[٤٥٢]. أو "السرد فى بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقول"[٤٥٣].

الخلاصة مع الحذف إذن من أدوات الرقابة العاملة فى "الجهاز الانتقائى"[٤٥٤]. يعملان معًا على عرض ما هو جدير باهتمام القارئ، وظيفته الأولى هى العمل على الوصول مباشرة للب الحدث وبؤرة السرد، يشكلان بوجودهما الضامن الحقيقى لعنصر التكثيف والتركيز المطلوبين فى القصة القصيرة.

وفى قصص سليمان فياض يكثر استخدام هذه التقنية للدلالة على الكثير من الوظائف الفنية، **فهى تلعب دور المرور السريع على فترات زمنية،** "مضى الشهر الثالث علينا بالسعودية، دون أن نقبض نحن مدرسى الطائف، وما حولها، راتبًا عن أى شهر، والأخبار تترى من حولنا، فى الألوية الأخرى، ومن العجيب أن الصحف، والإذاعة بالسعودية، لم تهاجمنا، طوال هذه الشهور، بسبب برقيتنا، ولم تشر إليها، ولا إلى رد عبد الناصر عليها. هذه هى الواقعة التى وقعت إذن، وقد نفدت من أيدينا رواتب السكن للعام كله، والكل بمديرية التعليم: المحاسب ورؤساء الأقسام، ومدير التعليم، يقول لنا، بعد برقيتنا بأسبوع واحد: صبرًا الرواتب لم ترسل بعد من الرياض. الرواتب فى الطريق، وأهل العلم من السعوديين يقولون لنا، هامسين: خزانة المملكة خالية من الريالات، والمملكة مدينة بميزانيتها لسبع سنوات لشركة أرامكو، وآخرون يقولون لنا. إنكم تعاقبون بسبب البرقية"[٤٥٥]. يلخص المقطع السابق ما حدث للمدرسين المصريين فى الأشهر الثلاثة اللاحقة لإرسال البرقية المؤيدة لجمال عبد الناصر، وتشير هذه الخلاصة إلى أهم هذه الأحداث:



أ ـ عدم صرف مرتبات المدرسين.

ب ـ التفريق فى معاملة المدرسين العاملين فى الطائف عن أولئك العاملين فى المناطق الأخرى

ج ـ تجاهل وسائل الإعلام (الصحف ـ الإذاعة) لمدرسى الطائف سلبًا وإيجابًا.

د ـ وصف عام لحالة المدرسين عقب مرور هذه الأشهر.

وبالإضافة للعرض العام لهذه الأحداث، يلخص المقطع السابق أيضًا (أقوال) الكثير من الشخصيات التى أغفل السرد ذكرها لكونها قد حضرت فى الجزء المحذوف من زمن السرد.

وفى نفس القصة يقوم الراوى بعمل خلاصة تعمل **كخلفية افتتاحية مؤطرة للأحداث** التى بسببها وقعت الواقعة للمدرسين فى الطائف "كانت العلاقات بين مصر والسعودية، وعبد الناصر وسعود فى الحضيض، على كثرة المؤيدين فى المملكة لعبد الناصر، على الرغم من قوله عن سعود فى خطبة مستظرفة ومستهترة: سأنتف له لحيته شعرة شعرة، فعبد الناصر قد أمَّم قناة السويس، ومصَّر المصالح الأجنبية، وصار بطلاً قوميًّا منذ العدوان الثلاثى، وسعود زكم فساده المالى والأدبى أنوف أهل المملكة من البدو والحضر، وأثار سخط أمراء أسرته، وبات الكل يفكر فى أن يقفز ولى العهد المحبوب، والمتزن، إلى عرش المملكة"(٤٥٦). لقد أراد الراوى بعرض هذه الخلاصة، إعطاء خلفية سياسية عامة للقارئ البعيد زمنًا ـ ١٩٩٧م ـ عن زمن الأحداث ـ ١٩٦١م. كما أراد بعرض هذه الخلاصة التمهيد لأثر هذه الخلافات السياسية على المدرسين العاملين فى الطائف.



وتلعب الخلاصة دورًا فى التعريف بالشخصيات الثانوية، التى لا يتسع المجال لمعالجتها تفصيليًّا "ـ معلهش يا بنتى، اصبرى تنولى، أصل مرات أبوكى مسكينة، بقى لها من غير خلف ست سنين، فين يا عمر، والله حاجة تحسر، دا زمان مرارتها طقت، وما عاد عندها رحمة،"[٤٥٧]. لقد أوضحت هذه الخلاصة الاسترجاعية السبب الرئيس فى سوء معاملة زوجة الأب للبطلة/ حنان، وذلك بعرض تعريف عام بماضى هذه الزوجة فى سطور قليلة.

كما تلعب الخلاصة دورًا مهمًا فى "**الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث**"[٤٥٨]. "وأخذ جدى يصنع فى الشط درجًا ننزل عليه ونصعد، وظللنا طيلة النهار، نحول المياه بالدلاء، ونسقى أحواض أشجار الموالح: أنا بدلوى، وجدى بدلويه، وجدتى ببلاصها، وجاء رجال من الأراضى حولنا، ورأوا ما نصنع للأشجار، وشاهدوا بئرينا، وكنا ننتح منهما بالدلاء فينقص ماؤهما، ولكننا حين نعود إليها من أقصى الأرض، حيث أشجار الموالح، نجدهما مملوءتين بالماء كما كانتا"[٤٥٩]. إن ما حدث طيلة نهار كامل لخصه الراوى فى سطور معدودة ليتدارك بها الثغرة الزمنية التى خلفها من ورائه.

وتلعب الخلاصة دورًا فى عرض المستجدات التى "تختص بعرض حصيلة المستجدات التى تطرأ على الأحداث وأحوال الشخصيات وتكون فائدتها مؤكدة بالنسبة لنا لأنها ستساعدنا على تحسين معرفتنا بتطور مجرى الأحداث"[٤٦٠] ومن هذه المستجدات ما يعرضه الراوى فى قصة **(زهرة البنفسج)**، "منذ تلك الليلة، وفى الأيام التالية، اعتدت على رؤيتها تصلى،



وأحيانًا تصحو فى الليل قبيل الفجر، وتسحب المصحف، وتفتحه عند موضع توقَّفت عند صفحة من صفحاته، وتقرأ آيـة، وشـفتاها تتحرَّكـان فى همـس لا يسمع له صوت، وبدأت أراقبها، فى رضا، يشوبه القلق، وألاحـظ أن وجهها قد شاعت فيه طمأنينة، واستلقت على عينيها وداعـة محببـة، والعجبـة، بعيـدة القرار، أشعرتنى بأنها قد استسلمت، وفقدت عنفوانها، وقدرتها، وذلك الحب المحرق للحياة، ولا أعرف لما تذكرت فى تلـك اللحظـة زهـرة البنفسج، دون غيرها من الزهور"[٤٦١]. تقوم الخلاصة السابقة بإشعارنا بالوضع الجديد الـذى صادفه الراوى عقب تغير ابنته وذلك عن طريق اختصار هذه التغـيرات التـى طرأت على ابنته خلال هذه الشهور المفعمة بالوقائع والأحداث.

وقد ترد الخلاصة كافتتاحية يحدد من خلالها الراوى النقطة الزمنية التـى يبدأ من خلالها فى سرد الأحداث، "كان كل شىء قد هدأ، انفـضت المظـاهرة، وانصرف الحراس والمتظاهرون. جمـع الحـراس فـوارغ الرصـاص النحاسـية، وركبوا عرباتهم، بعد ساعة من الزمن، حين تأكدوا أن كل شىء على مـا يـرام، وذهبت آخـر سـيارة إسـعاف بـالجرحى مـن الجـانبين ليرقـدوا مـع جرحـى الأمس"[٤٦٢]. لقد افتتح الراوى قصته بهذه الخلاصة ليجمل من خلالها أحـداثًا وقعت قبل بداية زمن السرد، كما ينطلق مـن خلالهـا لمسايرة زمـن الأحـداث بالتقدم نحو المستقبل، أو ليعود لما قبله ليشرح ما أدى إليها.

وللخلاصة دور فى تقديم المشاهد والربط بينها، ومـن ذلـك الخلاصـة التى يقدمها الراوى فى المشهد الخامس فى قصة (**الهجانة**)، "مضت ثلاثة أيـام، والهجانة منتشرون فى القرية، والعمدة جالس بالدوار مـع العـسكر، وضـابط



النقطة، يقدم لهم طعام الفطور، والغذاء، والعشاء، والشاى، وكان الجوهرى يتعجله لاقتحام بيوت الصيادين، وأخذ رجالهم، والضابط مشفق من المزيحة، فالسلاح فى أيدى الناس، مثلما هو فى أيدى العسكر، والخفر، والهجانة، ولم يجد الاثنان حلاًّ سوى اللجوء للخديعة، لإخراج الرجال من بيوتهم إلى المزارع فى النهار"[٤٦٣]. الخلاصة فى المقطع السابق تلعب دور الرابط بين المشاهد السابقة والحالية، تجمل فى سطورها القليلة ما حدث فى ماضى السرد (ثلاثة أيام) كما تقدم بكثافتها السردية ما سيحدث فى مستقبل السرد.

من العرض السابق يتضح أن للخلاصة دورًا كبيرًا فى قصص سليمان فياض. يستخدمها الراوى للمرور السريع على فترات زمنية طويلة، أو ليؤطر بها أحداث قصصه، أو ليعرِّف من خلالها بالشخصيات التى لا يتسع المجال لمعالجتها تفصيليًّا، أو للإشارة السريعة للثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث، أو لعرض المستجدَّات الحاضرة فى زمن السرد، أو كافتتاحية للقصة، أو فى تقديم المشاهد والربط بينها.

٣ـ المشهد

ما عدا المشهد من حركات سردية سبق تناولها يعد انحرافًا عن الشكل المعيارى الذى تكون فيه "الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبًا لزمن القراءة"[٤٦٤]. أى أن فى "المشهد أو الحوار ـ غالبًا ـ الذى يتحقَّق فيه كما رأينا من قبل نوع من التطابق بين زمن الرواية وزمن القصة"[٤٦٥].

وعلى الرغم من اتفاق النقاد ـ تقريبًا ـ على تساوى زمن الحكاية بزمن القصة فى الحوار، إلا أن هذا التساوى لا يعد إلا تساويًا عرفيًّا[*] ـ بحسب



اصطلاح جينيت ـ ولذلك فهو لا يمكن اتخاذه النقطة المرجعية أو الدرجة الصفر للتزامن الفعلى إلا على سبيل المجاز.

وللحوار فى القصة عدد من الوظائف، فهو يوهم أولاً بواقعية القص، وله وظيفة وصفية بالإضافة إلى الوظيفة السردية، ويتميز الحوار بقدرته الدرامية وطابعه التلقائى المباشر فى وضع القارئ مباشرة أمام الشخصيات المتحاورة، وللحوار أيضًا وظيفة لغوية، إذ يسمح للكاتب "بممارسة التعدُّد اللغوى وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الإقليمية والمهنية"(٤٦٦). كما أنه يتعدى بوجوده الدرامى على السرد بضمير (هو) لينقل الكلام إلى الحكى بضمير (الأنا).

ورغم هذه الوظائف المتعددة إلا إنه "يجب الالتفات إلى أن الإسراف فى استخدام المشهد ـ دون حاجة حقيقية إليه ـ ودون ضرورة فنية ـ فيه إضعاف للنص، وقد يتحوَّل به من القصِّ إلى المسرحة"(٤٦٧). وفى قصص فياض يمكن التمييز بين نوعين من الحوار:

١ـ الحوار الخالص: وهو الذى يعتمد على صيغ الكلام الحر المباشر، وفى هذا الأسلوب "يتخلى الراوى تمامًا عن القص ويترك الشخصيات كى تبوح بنفسها عما تريد قوله، دون تدخل منه بالتقديم أو الوساطة، وهذا الأسلوب يشبه الأسلوب المسرحى"(٤٦٨).

والحوارات الخالصة قليلة فى قصص سليمان فياض، إذ يعمد الراوى فى الغالب إلى التدخل فى هذه الحوارات، ومن ذلك حوار العبد والسيد فى قصة **(القفص)**:

"نعم، أيها العبد. اذهب الآن.

ـ لكننى عبدك. لا أحد لى سواك.

ـ اذهب أيها العبد.

ـ بعتنى أيها السيد.

ـ لا أيها العبد.

ـ عبد من سأكون إذن؟

ـ عبد نفسك. مثلى.

ـ نفسى ملك لك. أنا وما ملكت يمينى ملك لك.

ـ أنت حر أيها العبد. اذهب أيها السيد.

ـ لست سيدك.

ـ أمرك يا مولاى"[٤٦٩].

ومن ذلك أيضًا حوار السجين والسجان فى نفس القصة:

"إفراج.

ـ إفراج.

ـ نعم

ـ إفراج؟ عمن؟

ـ عنك أنت.

ـ أنا؟

- نعم أنت. محمود عبد الصمد. مبروك

- لن أخرج.

- ستخرج.

- لن أخرج.

- عشرة أعوام، ولم تشبع؟

- أشبع. السجن بيتى.

- بل ستعود إلى بيتك.

- لا بيت لى. هذا بيتى.

- كان بيتك.

- ما يزال بيتى"(٤٧٠).

الحواران السابقان لم يتدخل فيهما السارد مطلقًا، ولذلك فهما حواران خالصان يتطابق فيهما زمن القصة مع زمن الحدث لأقصى درجة ممكنة، ويوضحان بالمواجهة المباشرة التى يرصدها الراوى بين الطرفين عن فكرة العبودية والسجن التى اعتاد عليها الإنسان العربى فى واقع الظلم والطغيان، ولذلك فهو يرفض استلام صك الحرية بعدما عاش لقرون طويلة تحت إمرة السيد والسجان.

ومن الحوارات الخالصة، حوار وديع مع طبيبه فى قصة (**الضباب**)

"الناس كتل؟

ـ نعم

ـ كيف؟ ظاهرة غريبة؟

ـ غريبة؟ أليست موجودة لديك فى الكتب؟

ـ سوف أخبرك. قل.

ـ هذا ما حدث.

ـ فقط.

ـ لا. حدث أمس فقط. ما هو أخطر.

ـ قل.

ـ أمس، وجدتنى أفقد الشعور بـ.. ب..

ـ بالاتجاه؟

ـ لا، ليس بالاتجاه.

ـ بماذا إذن؟

ـ بالمسافة فى الاتجاه. يمكنك أن تقول ذلك، بل الأمر كله كما أقول بالتحديد: فقدان الشعور بالمسافة فى الاتجاه.

ـ اسمع أنك تتوهم. إنك تطعن فى كل ما تعلمته."[٤٧١]

الحوار السابق أيضًا ـ لا يتدخل فيه الراوى مطلقًا، ولذلك يتطابق فيه زمن القصة مع زمن الحدث، وهو حوار طويل، بطول القصة نفسها. يضع



الراوى من خلاله البطل/ وديع فى مواجهة ذاته/ طبيبه الـذى يحـاول تفـسير حالة الضباب التى انتشرت فى مصر عقب نكسة ١٩٦٧م، وهـى الحالـة التـى عبر عنها الرئيس الراحل محمد أنور السادات فى أحد خطاباته بالحالة الضبابية، وقد تدرج الراوى من خلال هذا الحوار فى عرض مراحل مـرض وديـع التـى تسبَّبت فى قتل روحه على النحو الآتى:

أ ـ حالة دوار لمرات عديدة.

ب ـ الشعور بوجود سحابات صغيرة تمشى أمام العين.

ج ـ إرهاق العين حتى من الضوء الخفيف.

د ـ كبر السحابات لتشكل غشاوة أمام العين.

هـ ـ فقدان الشعور بالمسافة فى الاتجاه.

و ـ اضطراب مركز التوازن بالمخ.

ز ـ اضطراب مركز الإبصار بالمخ.

٢ـ الحوار غير الخالص: وهو الذى يعتمد عـلى صـيغ الكـلام المبـاشر، وفيه "يقتصر دور السارد ـ كما يبدو فى النص ـ على التقديم لقول الشخصيات المتحدِّثة بكلمات أو جمل يشير فيها هذا السارد إلى بدء الحديث أو كيفيتـه أو إلى هيئة المتحدِّث به وأشكال الحركات التى ينشأ فى فعلها أثناء الحديث"(٤٧٢)

والحوارات غير الخالصة هى الأكثر تكرارًا فى قصص سـليمان فيـاض، فدائمًا ما يعمد الراوى إلى التدخل فى هذه الحوارات، ومن ذلك حـوار منـسى

مع أخيه عليوه بعد وفاة على غنيم "جئت من أجل أولاد على. على مات من أجلك. مات ليبقى لك شيء من الدكان والبيت. أولاده فى حاجة إليك الآن. ارتج جسد عليوة سخرية، وقال بقرف:

ـ على لم يمت من أجلى. على مات لينقذ القرية. صباح الحريق تمناه لى، فاحترق بيتى ودكانى، وابتسم عليوة بسخرية، وأضاف:

ـ واحترق هو أيضًا، معهما

فقال منسى، وقد ضايقته ابتسامته الصفراء:

ـ أنت تعلم أنه لولاه لما بقى لك شيئًا، لقد ناولك المال بيده من أدراج الدكان، ولو لم يفعل لأحترق مالك مع الأشياء الأخرى، فقال عليوة، وهو ينظر إلى الغرفة التى بلا باب:

ـ وهؤلاء؟ أنا بحاجة لما بقى معى من مال، لأعمر ما دمره الحريق، وأجدد الدكان، وقاطعه منسى قائلاً:

ـ حريقك دمر عليًّا ودمر بيته، لما تنسى ذلك"(٤٧٣).

الحوار السابق يحتوى على نمطين من الكلام: أحدهما قول الراوى والثانى قول الشخصيات المتحاورة، وتدل العبارات (ارتج جسد عليوة ـ ضايقته ابتسامته الصفراء ـ قال ضاغطًا على الحروف) على تقديم السارد لهيئة المتحدثين، بالإضافة إلى تقديمه لمقول القول، ويعد هذا النمط من الحوار هو السائد فى أغلب الأنواع السردية غير أن هذه التعليقات تضعف إلى حد ما التساوى الحادث بين زمن القصة وزمن الحكاية.



٤ـ الــوقفة

فى الوقفة يتنامى زمن الحكى على حساب زمن السرد، ولذلك فالوقفة هى نقيض الحذف لأنها "تقوم، خلافًا له، على الإبطاء المفرط فى عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامى، مفسحًا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات"[(٤٧٤)].

وقد عرَّف النقاد الوقفة بأنها "التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحُداث إلى الوصف أى الذى ينتج عنه مقطع من النص القصصى تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية"[(٤٧٥)]. إذن فى الوقفة "يتعطل السرد ليحل محله مقطع طويل توصف فيه مدينة من أعلى هضبة بانورامية، فيوقف القارئ قراءته أو يقفز على هذه الصفحة"[(٤٧٦)].

وهكذا يجمع المشتغلون فى السرد على أن زمن السرد يطول ويمتد على حساب زمن الحدث المتوقف، فالراوى "عندما يشرع فى الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع فى سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذى ستدور فيه الأحداث"[(٤٧٧)] ولذلك يرى د. ناصر عبد الرازق أن الوقفة هى حالة السكون التى "يعلو {فيها} محور السكون على محور الحركة، وليس غريبًا أن يكون هناك تنازع نصى بين هذين المحورين، ما بين هجوم ودفاع، وطبيعى أن يتغلب محور الحركة ـ فى النهاية ـ حين يكون العمل فنيا ـ لأن الحركة هى جوهر السرد"[(٤٧٨)].

وللوصف وظيفتان رئيستان فى القصة "أولاهما تجميلية، وقد كان النقد القديم يعد الوصف حلية للأسلوب، وكلما كان هذا الوصف دقيقًا ومسهبًا. كلما عد هدنة فى القصة ومتعة ورواحًا من الأحداث، أما الوظيفة الثانية للوصف فهى التى يشير إليها النقاد عادة اليوم لأنها فرضت نفسها منذ بلزاك تقريبًا على أنها من أهم التقاليد القصصية وهى ذات طبيعة تفسيرية ورمزية معًا، فالصورة التى ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسى وتبرره أيضًا، أما الوصف فهو على العكس من ذلك يقف عند الأشياء والأشخاص كعناصر متجاورة متعاصرة ويراها كمشاهد، فكأنه يلغى الزمن من حسابه ويعتد بالمكان فحسب"(٤٧٩).

وفى قصص سليمان فياض يمكن التمييز بين نوعين من الوقفة:

١ـ **الوقفة الوصفية**: وهى التى أشار إليها النقاد فى تنظيراتهم السابقة، ويكثر ورود هذا النوع من الوقفة التى يتوقف فيها الراوى عن متابعة الأحداث ليعلق على وصف المكان(*) أو الملابس(**) أو الملامح الجسدية(***)، وسأكتفى فى المثال الآتى بعرض نموذج واحد لهذا النوع من الوقفة، لأنها من الكثرة بما يكفى معها الرجوع للمباحث سالفة الذكر.

فى قصة **(التهمة)** يبدأ الراوى القصة بوضع عنوان جانبى (الفراغ)، يصف من خلاله حالة الفراغ والسكون التى يمر بها البطل وهو يجلس وحيدًا فى غرفته. يوقف الراوى عبر العديد من اللقطات الوصفية زمن الأحداث ليزيد فى المقابل من زمن السرد "لمح عفوًا، عمامته وعمامة زميله، معلقتين على مساريها، ورأى الشالين المغسولين أبيضين نقيين، فكر أن هناك الآن ما يعمله. أحس بانتعاش وحماس. جاء بالشالين. بخهما بالماء واحدًا بعد آخر، وكورهما

بجواره على السرير، ليسرى بلل القطرات ورطوبتها فى سائر الخيوط الدقيقة. جاء بالعمامتين، وأخذ يمسح بالفرشاه، ما عليهما من ذرات الغبار، ويعيد إلى حمرة قطيفتهما الداكنة، ما ينبغى أن يكون لها من رونق وبهاء. أمسك بأحد الشالين، وفرده على اتساعه. مطه من جميع الجهات، وسوى تكسراته الحريرية بكفه. جذبه من طرفيه المتقابلين وصنع منه مثلثًا. ثنى رأس المثلث حتى قاعدته، مرة، ثم مرة، وثنى ساقه إلى فخذه، وألبس العمامة ركبته. رفع طرف ملاءة السرير، وسلَّ من المرتبة بضعة دبابيس من رؤوسها الدقيقة، وضعها فى فمه. أمسكه بشفتيه، جاعلا رؤوسها تجاه أسنانه ولسانه. مشط الزر الأسود بيده. تأكد من تسوية خيوطه الحريرية المفتولة فى صف واحد مرتب. كان الزر جهة الصدر، ووضع طرف الشال عند ركن العمامة المقابل للزر، وبدأ يدور بها جهة اليسار، والشال مشدود بإبهامه وفى يمناه، برفق، وتنسيق، ودقة، حتى اختفى طرف البداية مع دورة الشال..."(٤٨٠).

٢ ـ **الوقفة النفسية**: ويعنى بها "شعور الذات الساردة أو إحدى الشخصيات، أو مجموعة من الشخصيات الروائية بتوقف الزمن، نتيجة وقوع حدث مفاجئ له تأثيره المباشر على الشخصية، فتشعر الذات أو الشخصية أن الزمن قد توقف تتابعه عند الحدث، وكأن الزمن جميعه قد تجسد فى هذه اللحظة، أو كأن ماضى الذات وحاضرها ومستقبلها قد تضخم زمنيًّا ووقف عند هذا الحدث"(٤٨١).

وفى قصص سليمان فياض ينتشر هذا النوع من الوقفة، ومن ذلك ما يرصده راوى قصة (**أوراق الخريف**) التى يتوقف فيها الزمن بعدما خرج من الضيق إلى السعة، ومن القيد إلى الحرية "فى تلك اللحظة، شعر فتحى بخواء فى



كل ذرة من جسده، وأحس برغبات ثلاث فى وقت واحد، أن يأكل وأن يمارس حبًّا، وأن يتقيأ"(٤٨٢). إن اللحظة التى توقف عندها الزمن ليست بالطويلة بقدر ما هى عميقة ولذلك تشعر الذات بالنقيضين فى وقت واحد، الامتلاء (الأكل ـ الجنس) مع الخواء (التقيؤ).

وفى قصة (**الطائف مدينة جميلة**) يتوقف نبض الحياة وحركتها بالنسبة للمدرسين المضطهدين فى الطائف، ولذلك تشعر الذات الساردة بتوقف الزمن "وبدا النهار والليل ثقيل الوطأة علينا، بانتظار لا نرى له مخرجًا، ولا أمل يلوح فيه ولو بطردنا من البلاد، وأصدقاؤنا السعوديون، وصديقات زوجاتنا السعوديات، قد تجنَّبوا وتجنبنا كل اتصال بنا، وتجنبوا أى محاولة للسؤال عنا"(٤٨٣).

يتوقف الزمن بالشخصية **حال ضياعها** "ساعة. يا لها من زمن طويل"(٤٨٤). **أو انكسارها**، "جلس وحدق نحوها بإشفاق، اكتشف أنهما الآن وحيدان معًا، فى عنبر مغلق الباب، وجرى شريط ما حدث فى رأسه، تركها فى لحظة الانكشاف وحيدة لذئاب العنبر، وهرب من نفسه، ومن كل ما حوله، إلى داخل نفسه"(٤٨٥). **أو إحساسها بتوقف حركة الحياة** من حولها "فجأة، سكنت الحركة، سكنت الأشياء والأحياء. ازدادت سكونًا كأنها تجمَّدت. أصيبت بالخرس. هجعت الحياة: لحظة ترقب، مستسلمة للاشىء"(٤٨٦).

وقد يتوقف الزمن بالشخصية عندما تشعر بدونيتها وانسحاقها وعدم قدرتها على مجابهة الواقع، "طوال ساعة كاملة، استغرقتنا القراءة، والتصحيح، برتابة، وسأم. أتفادى النظر إلى الشحات، والالتفات إلى عمال الجمع. أشعر، فى كل لحظة، أننى لو فعلت، فسوف يتأكد لى أننى ظالم لهم، ربما بصمتى، أو



عجزى عن أن أفعل شيئًا. يثيرنى حماسهم للحياة، ورغبتهم فيها، وثقتهم بالغد، أخشى أن أسأل، أو أتدخل فى حياتهم، فأجدنى قد وقعت فى فجيعة الاكتشاف، وحزن المعرفة، سقطت فى شراك ضياع وبؤس ساحقين، يفتتان قلبى، ويدمران أحلامى لحياتى، أن أكون كاتبًا. أخشى أن يتطاير الحلم بين يدى، وتتجلى لى عبثيته وشذوذه عن زخم الواقع، وعطنه. أخشى أن يستدرجنى الشعور بالمسئولية نحو إخوتى المساكين، الذين يتحركون حولى، أشباحًا، أرى وجودهم، ولا أعرف حقيقتهم. أخشى أن تجعلنى معرفتهم مساقًا إلى بداية جديدة، تدمر شعورى بالأمن والسلام الخاصين بى."(٤٨٧)

وقد يتوقف الزمن عندما تصيب الشخصية حادثة تفقدها الإحساس بالزمن، ولعل صدمة ما حدث فى ١٩٦٧م خير مثال على أثر الصدمة فى شعور الشخصية بتوقف الزمن وانعدام سيرورته للشخصية المتشظية، "حين كنت صغيرًا، رحت أنتظر أن تنبت أسنانى الجديدة. أيام طويلة مرت كلها ساعات ودقائق. حسبت أنها لن تنبت أبدًا. خيل إلىّ فى كل لحظة أننى سأظل مثل جدى، دون أسنان أمامية. لكن أسنانى نمت يومًا، واصطفت بجوار بعضها، تقضم ما يؤكل، وتلفظ ما لا يهضم. الآن. أنتم أيها الرجال بلا أسنان"(٤٨٨).

وقد يكون سيال الزمن الحاضر فى الآن منزاحًا مع الآنات المستمرة فى الزمن الخارجى والتى تتراكم مع بعضها فى ذاكرة الماضى النفسى ليصبح التوقف الزمنى هو لحظة التعلق بالمستقبل، "فى الساعة الخامسة والعشرين. الساعة التى لا وجود لها فى زمن الليل والنهار. الساعة التى تبدأ مع عناق قلب لطعنة خنجر. ظل الأرنب يعصر ماء حياته، حتى جفَّ تمامًا. بكل عضلة ونبضة، حاول أن يخرج من سجنه. لكن سجنى أنا صنعته بيدى فى هذه الحفرة. عندما تأتى ساعة اللازمن. لأواجه الموت، سأكون قد مت فعلاً"(٤٨٩)



وقد يلجأ الراوى إلى إيجاد علاقة عكسية بين الزمن المتوقف نفسيًا والحركة السريعة خارجيًا، وفى ذلك تناص مع نظرية النسبية القائلة بأن "هناك طريقتان لإبطاء جريان أو انسياب الزمن، الطريقة الأولى هى أن يرحل الإنسان فى الفضاء بسرعة عالية بالنسبة إلى راصد ثابت، والثانية تكون بتقوس أو لىِّ الفضاء وثنيه"(٤٩٠).

يحدث ذلك لبطلى قصتى **(الذبابة البشرية - الإنسان والأرض والموت)**، فى **الأولى** يتوقف الزمن النفسى للبطل مع ركوبه للسيارة المسرعة، "وبدأت رجرجة السيارة تغيب من حساب جسده، وسمعه، وأعصابه، وانثالت على مشاعره صورة كئيبة، وشعر قلبه بالهوان، وأحسَّ بالاحتقار المر ينساح فى صدره"(٤٩١).

وفى **الثانية** أيضًا يتوقف الزمن النفسى للبطل الراكب فى القطار المسرع فى اتجاه واحد، "انتبهت لنفسى. لا أدرى متى ولا كيف ركبت القطار. أشعر بضيق من كل الناس حولى. صعدت إلى سطح القطار لأول مرة فى حياتى. جلست وحدى أفكر كثيرًا فى لا شىء تقريبًا. إحساس بالمهانة الشخصية يبدد فى نفسى كل الكلمات. لكننى كنت موقنًا من شىء واحد: اللعنة على الإنسان، وجدت نفسى على وشك الانفجار فى بكاء هستيرى. رحت أعدو فوق عربات القطار، معه مرة، وعكسه مرة. توقفت وأنا ألهث مفزَّعًا من الخوف"(٤٩٢) إذن فالحركة السريعة خارجيًا قد تساعد على إبطاء الزمن داخليًا، أو بحسب اصطلاح النظرية النسبية، يقل الإحساس بالزمن كلما زادت السرعة.



رابعًا : التواتر

التواتر أو التكرار هو أحد المظاهر الأساسية لزمنية السرد التى لم يلتفت إليها نقاد ومنظرو السرد كما يذكر جيرار جينيت، وتقوم الفكرة الأساسية لهذه الظاهرة على ملاحظة العلاقة بين الملفوظ السردى والحدث الحكائى "فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة من القصة والمنطوقات السردية من الحكاية على التكرار يقوم نسق من العلاقات يمكننا رده قبليًّا إلى أربعة أنماط تقديرية. بمجرد مضاعفة الإمكانين المتواترين من الجهتين ألا وهما: الحدث المكرر أو الحدث غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر"(٤٩٣).

وتعد د. أمينة رشيد هذه المقولة "من أهم المقولات الثلاث رغم تجاهلها عند مطبقى منهج جينيت ربما لصعوبة التعامل معها ـ على عكس إمكانية التقسيم الآلى الذى تسمح به مقولتا النظام والمدى، فينتمى الاسترداد إلى النظام والمدى معًا، وتتجاوزها عبر شيوعه وتسلله فى شامل النص"(٤٩٤).

وكما يوضح الدكتور صلاح فضل، فإن "الفرق بين هذه الأحوال لا تخضع لمجرد إمكانيات التعميم والتجريد بقدر ما تؤدى من وظائف أسلوبية فى بنية النص ذاتها، فتشير إلى تغير فى المنظور أو اختلاف فى التفاصيل وإيقاع الأحداث بالنسبة لما يقابلها من مساحات سردية"(٤٩٥)، ومن خلال فك الاشتباك بين الحدث والقول يمكن الخروج بأربعة أنماط من علاقات التواتر وهى:



١ ـ الحكاية التفردية(*)

ومعناه أن "يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وصيغته الرياضية (ح ١/ ق١)"(٩٦)، وهذا النمط شائع فى كل مستويات السرد لأنه من العادة والسواء بما لا يمكن الخروج عليه أو تجاوزه فالأحداث السردية التى يحكيها الراوى لا يمكن تكرارها جميعًا وإلا أصبح الفعل عودًا على بدء لا نهاية له أو بداية، وفى قصص سليمان فياض يشيع هذا النمط حتى أنه يؤسس بحدوده مقولة الاقتصاد فى الحكى، فالراوى يكتفى بعرض حدث واحد بملفوظ واحد مكتفيًا بما يثيره هذا الحدث من وقع فى نفس القارئ.

فى قصة **(فى زماننا)** يذكر البطل حدثين أحدهما عن صديقه كمال الذى سعى وراء العثور على فرصة عمل فى إحدى الدول النفطية عقب تخرجه من كلية الهندسة وبقائه عاطلاً بلا عمل، والحدث الآخر عن صديقه الحسينى الذى أكمل مسيرة حلم كمال، فذهب إلى بلاد النفط محملاً بالآمال ولكنه عاد منها محمولاً على الأعناق، حيث مات قبل إنهاء سفره الطويل لمصر بيوم واحد "سجن الحسينى نفسه، فى عاصمة النفط الصحراوية، اثنتا عشرة سنة، مع زوجته وولديه. اقتصد ثلاثين ألف جنيه ـ هكذا حكوا ـ قال لهم إنه حين يعود سيشترى كل أراضى عمه، ويجلس على حافة الترعة، ويدلى ساقيه فى الماء، ويمزق شهادته فى الهندسة. رفض أن يتزوج ابنة العم الدميمة، واغترب ليسحق هذا العم بماله أيضًا، كما سحقه. أركب زوجته وولديه وماله ومقتنياته المدهشة الطائرة، وعاد إلى عمله، ليسلم ما لديه من عهدة، ويلحق بهم فى الغد. مات وهو جالس فى السيارة، فى طريقه إلى المطار، مات دون أن يدرى السائق

بموته إلا عندما توقف. ما الذى قتله إذن؟ فرحة نصره الخاص، أم نفاد طاقته؟ أم خوفه من فقر آخر يخبئه الزمن؟"(٤٩٧).

سرد هذان الحدثان مرة واحدة وبالتالى لم يرد زمنهما إلا مرة واحدة، وذلك للتعبير عن حالة الضياع التى تعيشها الشخصية فى مصر أو خارج مصر، ففى مصر يقف طابور العاطلين عقبةً كئودًا فى وجه كمال الذى لم يعين بالحكومة، وفى خارج مصر يقتل الحسينى ذل اللحظات التى عاشها لهاثًا خلف لقمة خبز محاطة بمهانة نفسية من ساكنى هذه البلاد.

وفى قصة (**الغريب**) يسرد الغريب حدث طرد ناجى له بعدما عمل عنده خادمًا فى إحدى شقق القاهرة، يسرد ذلك وهو يحكى عن المهانة التى تعرض لها وهو يتكفف وجوه الناس فى محطة السكة الحديد ليجمع ثمن تذكرة العودة للقرية، "أنا. لا. كنت أكرهه. لكننى لم أنس بعد، أنه تركنى أعود من مصر إلى نجعنا، بعد أن عملت عنده، شهرًا بطوله، دون أن يعطينى أجرة القطار. تسولتها من الناس فى المحطة، وأنا غارق فى الخجل. قلت ذلك لأمه، وكلما تذكرت ذلك أقول لنفسى: لكن ذلك كله، انتهى بموته، مع أن أباه كان يعمل فى أرضى، طردنى. لم؟ لأننى كنت أنسى ما يكلفنى بشرائه، وكيف لا أنسى وأنا أهبط درجات عشر طوابق، أكثر من عشر مرات فى اليوم، وفى سنى"(٤٩٨). لقد اكتفى الراوى بسرد هذا الحدث مرة واحدة لأن زمنه السياقى لم يرد إلا مرة واحدة وبالتالى فإن التواتر الزمنى لهذا الحدث تواتر مفرد.

وفى قصة (**زهرة البنفسج**) يرغب السارد فى إثارة نفس القارئ بعرض مشهد لقاء الأستاذ الجامعى بالبقال/ أمير الجماعة الإسلامية الذى سيطر على



عقل ابنته، فلا تقبل اتخاذ أى قرار حتى ولو كان مصيريًا ـ زواجها ـ من دون الرجوع لهذا الأمير الجاهل، وقد اكتفى الراوى بعرض هذا المشهد مرة واحدة وبالتالى لم يرد زمنه غير مرة واحدة.

وفى قصة (**وفاة عامل مطبعة**) يعرض الراوى/ البطل لمشهد سكب عم سيد ـ رئيس العمال ـ لكوب اللبن الذى يقدمه صاحب المطبعة مرة واحدة فى السنة، وذلك بعد موت الشحات فى نفس يوم زيارة مفتش الصحة المرتشى "أخذ عم سيد، كوب اللبن، من اليد التى ظلت ممدودة إليه، وسط صمت ممتد، سار به إلى دلو البصاق، وسكبه فيه على مهل، كما كانت حياة الشحات تنسكب منه على مهل، كأنه يسقى شجرة على قبر، ثم طوح بالكوب نفسه، فى دلو البصاق بشدة، فتناثر الرزاز فوقه، وحواليه"(٩٩٩). لقد قرن الراوى مشهد سكب اللبن بموت الشحات ليوازى بين حالة الرياء التى يتصنعها صاحب المطبعة يوم زيارة مفتش الصحة وسوء الحالة الصحية والمادية للعاملين الفقراء فى المطبعة، وقد ورد هذا المشهد مرة واحدة ليدل على أن زمنه لم يرد سوى مرة واحدة.

وفى قصة (**فى زماننا**) يسرد الراوى حدث امتناع أحد التجار عن استخدام تليفونه الخاص لاستدعاء الإسعاف لإنقاذ يوسف الذى دهمته إحدى السيارات المسرعة" ـ ماذا يريدون منى. سيأخذوننى فى سين وجيم: ماذا رأيت؟ كم كانت الساعة. قل لنا ما حدث. هه. ها هو سلك التليفون حتى تستريحوا.

التفت يسرى نحوه. رآه يجذب فعلاً السلك من الحائط، وهو يقول مكملاً:



ـ لتشهد أمام وكيل النيابة. تعال المحكمة. انتظر حتى ينادى لك القاضى. تأجلت الجلسة. نغلق المحل إذن، ورزق العيال ماذا أفعل فيه؟"[٥٠٠]. أراد الراوى تصوير حالة السلبية والأنانية التى وصلت لحد الامتناع عن مشاركة الإنسان لأخيه الإنسان فى أحلك الظروف، ولذلك اكتفى بتكثيف سرد هذا الحدث مرة واحدة ليوصل دلالته المطلوبة فى مرة واحدة وزمن واحد غير متكرر.

ويرى د. مراد عبد الرحمن مبروك أن "الوظيفة الدلالية للزمن المفرد تكمن فى أن الحدث الذى يوصل دلالته الكلية من المرة الأولى لا توجد هناك ضرورة لتكراره، وبالتالى لا تتكرر هذه الأحداث، لأن بعدها الدلالى قد اتضح من المرة الأولى وبالتالى يصبح تكراره ضربًا من الحشو والتكلف فى النص"[٥٠١].

إذن فالتكثيف الفنى والإيحاء المطلوب هما عماد التواتر المفرد، وقد لاحظ الباحث أن الكثير من قصص سليمان فياض ـ وبخاصة القصيرة منها ـ تقوم على عرض عدة أحداث قليلة يكتفى بها الراوى لتوصيل المضمون المطلوب، وبالتالى فلا يجد هذا الراوى ضرورة فنية لإعادة عرض هذه الأحداث من وجهات نظر مختلفة.

ومثال ذلك فى قصص **(المسلسل ـ عود كبريت ـ الذئبة ـ جاكيت من الفرو الرخيص ـ ذات العيون العسلية ـ النداهة ـ العودة ـ زينب)**.

ففى قصة **(الذئبة)** تنحصر الأحداث فى:

١ ـ استقبال الذئبة لضيوفها بقميص النوم.

٢ ـ تقديمها للخمور بجانب العشاء.

٣ ـ بكائها المحرق حزنًا على حياتها.

وفى قصة (**عود كبريت**) تقع جريمة قتل فى غمضة عين ولذلك تقل الأحداث وتتلاحق بسرعة شديدة، وهى كما تحكى القصة تتلخص فيما يأتى:

١ ـ طالب المدارس يطلب الكبريت من صبى المكوجى.

٢ ـ صبى المكوجى يرفض.

٣ ـ الطالب يصفع الصبى.

٤ ـ صاحب المحل يشاهد الموقف فيذبح الطالب.

٥ ـ المرأة العجوز تحتضن الطالب وهو ينزف.

٦ ـ يموت الطالب مع مجىء البوليس والإسعاف.

وفى قصة (**النداهة**) يعرض الراوى أحداث قصته بترتيب تصاعدى على هذا النحو:

١ ـ مكاوى يتابع رى الأرز فى الحقل.

٢ ـ يصاب بالحمى فيجرى عائدا للبيت.

٣ ـ أهل مكاوى يؤكدون موته لأنه سمع النداهة.

٤ ـ الطبيب يعالج مكاوى ويؤكد شفاءه.

من العرض السابق يتضح أن هذه القصص تعرض أحداثها دفعة واحدة وبالتالى يكتفى الراوى بإيراد زمنها مرة واحدة.

ويلاحظ أن راوى سليمان فياض يلجأ إلى استخدام هذا النوع من التواتر عندما يحكى عن أحداث فرعية/ هامشية، تساعد بوجودها فى تأسيس عالم الحكى ليس إلا. يحدث ذلك مثلاً فى طلب عبد الوهاب لسيجارة من عبد الرحمن.

"مساء الخير. يا عُبَد.

فى الحال. تبدل وجه عبد الوهاب. قال:

ـ تفضل.

ـ شكرًا. أردت فقط أن أمسى.

قال عبد الوهاب:

ـ أمعك سيجارة؟

ـ من أين؟ لم تعد معى سوى الأعقاب"(٥٠٢).

وكذلك مثل حدث سرقة حافظ لبعض المزروعات ليتعشى بها هو وخالته جندية أثناء بياتهما مع العسكرى فى الحقول القريبة من ميت غمر وذلك فى قصة (**عنزة خالتى جندية**)، ومثل بيات الحفيد مع جده على السطح فى قصة (**الجفاف**)، ولعب حنان بالكرة مع متولى فى قصة (**سندريللا**)، وشحاذة قنديل لبنطلون من محمود فى قصة (**قنديل**)، واستحمام الحارس الشمالى فى جداول



المياه فى قصة (**على الحدود**)، وذهاب عبد الصمد لدورة المياه فى قصة (**الشرنقة**)، ولعب مدرسى الطائف بالورق فى قصة (**الطائف مدينة جميلة**)، وذهاب ممدوح للسينما فى قصة (**وبعدنا الطوفان**)، وعودة أولاد البتانوهى من المدرسة فى قصة (**رغيف البتانوهى**)، وهروب البطل من وجيهة فى الحمام فى قصة (**أطلال على رصيف مقهى**)، وخروج الأستاذ الجامعى للجلوس فى المقهى ولصلاة الجمعة ولدخول سرادق بيع ملابس المحجبات فى قصة (**زهرة البنفسج**)، وفى طلب عم سالم بإعداد بطة ليأكلها بعد مرضه الطويل فى قصة (**العيون**)، وفى مغازلة طه للنساء فى الطريق فى قصة (**الهجانة**)، وفى طلب الأعرج للحلاوة الطحينية من مترى فى قصة (**الأعرج**)، وأحداث الكثير من حياة الطلاب الفكاهية والتى لا يبغى الراوى منها سوى استعادة وجه جميل لزمن الصبا والمرح، وقس على ذلك كل الأحداث الفرعية والتى لا تمثل فى ذاتها قيمة تذكر، اللهم إلا أنها تؤسس مع غيرها مفردات العالم القصصى المتخيل.

وهكذا تتضافر الأحداث الفرعية لتساعد فى بناء العالم القصصى لسليمان فياض وهى جميعًا أحداث هامشية/ فرعية سردها الراوى مرة واحدة وبالتالى لم يتحدد زمنها سوى مرة واحدة، هى مرة حدوثها.

وهكذا يمكن الخروج بنتيجة وإن كانت خاصة فى كتابات سليمان فياض القصصية إلا أنها يمكن أن تنسحب على كل كتابة قصصية قصيرة، وهى أن القصة القصيرة تقوم على مبدأ التكثيف والانتقاء ولذلك فهى تكتفى بعرض مشهد أو لوحة أو حدث فى إطار مكان وزمان وشخصيات تخضع



جميعًا لمبدأ البوأرة، أى تحديد كل العناصر فى بؤرة محددة وبالتالى فإن التواتر المفرد يعد أكثر التصاقا بطبيعة القصة القصيرة التى تكتفى بعرض الحدث مرة واحدة وبالتالى لا يرد زمنه إلا مرة واحدة.

٢ ـ الترجيعى التفردى(*)

ومعناه "أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، وصيغته الرياضية (ح ن/ ق ن)"(٥٠٣)، ويرى جيرار جينيت أن هذا النمط يرتد إلى الشكل السابق "ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه ـ حسب تماثل قد ينعته رومان ياكبسن بأنه أيقونى ـ التوافق مع تكرارات القصة، ومن ثم فالتفردى لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين، بل بتساوى هذا العدد"(٥٠٤).

ويشيع هذا النمط فى قصص سليمان فياض التى يلجأ فيها الراوى إلى حكى مرات كثيرة ما حدث مرات كثيرة، فقد يقع الحدث مرتين أو ثلاث أو أربع مرات فيحكيه الراوى بنفس عدد مرات وقوعه أى يحكيه مرتين لأنه حدث مرتين أو يحكيه ثلاث أو أربع مرات لأنه حدث ثلاث أو أربع مرات.

فى قصة (**أطلال على رصيف مقهى**) يحكى الراوى/ البطل عن قصة حبه بوجيهة، وهى القصة التى يعرضها الراوى من مواقع مختلفة، ولذلك تتكرر الأقوال بتكرار الأحداث، فى المرة الأولى: وهى الأبعد زمنًا عن هذه المحبوبة، يشاهد البطل إحدى النساء التى تشبه وجيهة، فيتابعها بعين خياله ـ فى إشارة المرور ـ حتى تصدمه المفاجأة، ومع اختراق وعى الراوى لذكريات السنين يعيد الراوى استعادة الأحداث التى جعلته يفترق عن المحبوبة، وقد ذكر الراوى أحداث هذه العلاقة من خلال تكرار حوادث لقائه بها، ففى اللقاء



الأول يحكى عن حضور وجيهة وهى تستغيث بحبها ومحبوبها عن الزواج بغيره، وفى اللقاء الثانى تحضر وجيهة لزيارة الحبيب بعدما تزوجت وتحسنت أوضاعها المادية، ثم يشاهدها الراوى فى اللقاء الثالث عقب خروجه من السينما، وهى تتأبط ذراع زوجها، وفى اللقاء الرابع يهيئ عقل الراوى مشاهدة وجيهة وهى تسير على الكورنيش، فتصدمه المفاجأة بعدما يعلم أنها إحدى شبيهاتها، وهكذا يحكى الراوى مرات متعددة ما حدث مرات متعددة، وبالتالى يتكرر الزمن فى كل مرة، حيث يحمل كل لقاء جديد زمنًا جديدًا وحدثًا جديدًا.

وفى قصة (**بلهنية**) ينادى الحاج إبراهيم على نفيسة كى تحضر القهوة لضيوفه. يكرر الحاج إبراهيم النداء ويكرر الراوى حكى الملفوظ، وما تأكيد الراوى بتكرار الملفوظ إلا تأكيد على حدوث الفعل لمرات عديدة، وهى تكرارات تؤكد بتواترها المستمر على رغبة الراوى فى تحديد نمط حياة الحاج إبراهيم الذى يعيش حياته بنمط ثابت، تؤطره أحداث لا يشذ هذا البلهنية عن فعلها.

ويعتبر رورى بورتر أن فكرة التعاقب والتكرار هى إحدى خاصتى الزمن لأن "الزمان بوصفه تجربة يتميز فى جوهره بالتواتر والتكرار، فهو ينطوى على دورات متعاقبة للأحداث، للميلاد والموت، وللنمو والانحلال"(٥٠٥) فى قصة (**عطشان يا صبايا**) يذكر الراوى حدث جفاف أراضى الفلاحين عقب تحويل المياه عن أراضيهم لأرض الباشا. يحدث ذلك فى الحاضر الذى لا يختلف كثيرًا عن الماضى الذى حدث فيه نفس الحدث،



ولذلك يستدعى الراوى حدث الماضى بملفوظه للتأكيد على أن الظلم يدور مع الزمان دورته الدائرية، ويلاحظ على هذين الحدثين أنهما قد ارتبطا بنشوء الأسطورة التى تمثلت فى أسطورة الكنز المدفون مع الحدث الأول، والحزن الدفين فى قلب خديجة/ العانس، صاحبة الغناء التراثى، مع الحدث الثانى.

وفى قصة (**النداهة**) يتواتر حدث النداهة مرتين، تستدعى المرة الثانية المرة الأولى، ولا اختلاف بين المرتين سوى فى أن الإيمان بخرافة النداهة فى المرة الأولى كان يقينًا فى ظل غياب العلم، وفى المرة الثانية يؤكد حضور الطبيب أن أرض الخرافة فى طريقها للزوال، فمكاوى الذى سمع النداء فأسرع يعدو تاركًا البهائم والأرز، يشفى مع تناول أول حبتين من دواء الطبيب. أما عمه الذى سمع نفس النداء فمات سريعًا لأنه لم تكن فى أيامه حبوب العلاج من الملاريا.

وفى قصة (**عنزة خالتى جندية**) يتواتر فعل التحريم من قبل الحاكم بأمره مرتين، الثانية فيهما تستدعى الأولى ولكن الفاصل بين المرتين بعيد فى الزمن، ففى المرة الأولى يحرم الحاكم بأمره أكل الملوخية وفى المرة الثانية يحرم الحاكم بأمره ذبح البهائم، وما فعل التحريم فى الحالتين بمختلف، فالحاكم فى عليائه والشعب فى بيدائه.

وما ينبغى التأكيد عليه فى هذا النوع من التواتر أن الأحداث المتكررة لا يرويها السارد مرات متكررة إلا للدلالة على المفارقة أو الموافقة، وذلك لأن الحدث الأول ينفصل عن الحدث الثانى بفاصل زمنى قد يطول أو يقصر،

والسارد لا يعيد تكرار الملفوظ فى الحدث الثانى إلا ليؤكد على مفارقته أو موافقته للحدث الأول، والرسم الآتى يحاول توضيح ذلك.

ما بين الحدثين فاصل زمنى (طويل - قصير)

الحدث الأول الحدث الثانى ←

= = ← →

الملفوظ الأول موافقة الملفوظ الثاني

مخالفة → ←

وفى قصة **(الأعرج)** يمكن توضيح هذه الفكرة من خلال عرض حدثين، أحدهما يدل على الموافقة والآخر يدل على المخالفة، فى **الحدث الأول**: يعرض الراوى لحدث ضرب الأطفال للأعرج فى صباح أحد الأيام، ثم يتكرر فعل الضرب ذاته فى صباح اليوم التالى مع ملاحظة أن الرجال والنساء قد اشتركوا جميعًا فى ضربه وفى هذا توافق يؤكد على رغبة الراوى فى عرض إهانة الأعرج من الصغار والكبار وفى الاستهانة بالأعرج لا لشىء سوى لأنه فقير معاق.

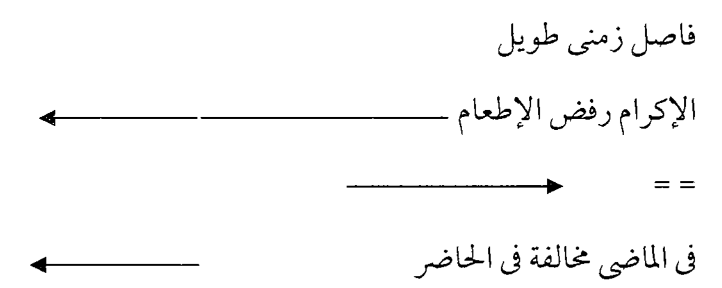
فاصل زمنى قصير (يوم) ←

حدث الضرب الأول حدث الضرب الثاني

= = ← →

الملفوظ الأول (ضرب الأطفال) موافقة الملفوظ الثانى (ضرب الرجال والنساء)

وفى **الحدث الثانى:** يكرر الراوى أكثر من مرة ما حدث للأعرج من قبل كل بيوت القرية التى رفضت إطعامه على الرغم من صراخه أمام (مترى ـ عبده ـ أهل الحارة ـ العمدة)، وفى ذلك مفارقة منشأها أن تحجر قلوب أهل القرية ـ بما فيهم الأغنياء ـ يتعارض مع ما كان عليه الأعرج من عيشة كريمة لمسها لفترات طويلة مع أصحاب القلوب الرحيمة الذين رحلوا وتركوه مع قلوب أشد قسوة من الحجارة.



وفى حكى الراوى عن سرقة زينب للشاى والسكر وخلافه من البيت ثم تكراره لحكى الحدث مرة أخرى بعدما سرقت الحقيبة الجلدية الخاصة به تواتر يؤكد رغبة الراوى فى الإلحاح على عدم تغير سلوك زينب التى غلب طبعها على طبيعتها، بل ويؤكد على مدى التوافق الكامل فى الأحداث التى تشرح الجانب المهم فى حياة زينب التى لا تتورع عن فعل أى شىء قبيح فى مقابل الخروج من واقعها المأزوم، فهى تسرق وتبيع جسدها لمن يدفع فقط.

وقد يساعد استخدام هذا النوع من التواتر على إعطاء مزيد من عدم الإحساس بالانفصال الزمنى بين الأحداث المتكررة وذلك على الرغم من طول الفاصل الزمنى، ويوضح ذلك حكى الراوى فى قصة **(اللغز)** عن إصابة

طلاب المعهد الدينى بالدوسنتاريا نتيجة تناولهم لأطعمة أبى السعد وأم السعد الملوثة، ثم حكيه مرة أخرى عن إصابة المشايخ الكبار الذين كانوا طلابًا فى المعهد من جراء نفس الداء وبنفس السبب. الحدثان يفصل بينهما فاصل زمنى طويل ومع ذلك فالقارئ لا يشعر به لأن روح المداعبة باستدعاء زمن دائرى متكرر من جيل إلى جيل يأخذ طابع الفكاهة والحكى الشفوى.

وفى قصة (**كل الملوك يموتون**) يتواتر حدث لعب الشطرنج بين البرى وعباس مرتين، يكرر الراوى فيهما حكى الحدثين بملفوظين مختلفين للدلالة على عمق المفارقة الناتجة عن اختلاف الحدثين فى الزمن.

فى المرة الأولى: يطلب عباس ملاعبة البرى، فيستجيب البرى باستهتار "وعشرًا إذا شئت، فقط اغلبنى"[٥٠٦]، وتبلغ استهانة البرى بعباس أقصاها فى هذا الدور الذى يحدد فيه البرى عدد النقلات المطلوب فعلها كى يموت ملك عباس، قبل بدء الدور، "خمس نقلات لا غير، وسألاعبك بدون وزيرى"[٥٠٧]، وبالفعل يموت ملك عباس كما حدد البرى فى خمس نقلات فقط. يموت ملك عباس لأن البرى كان فى عنفوان توهجه وهو يلعب كملك متوج للشطرنج فى مصر كلها.

وفى المرة الثانية: يطلب عباس أيضًا ملاعبة البرى، الذى يوافق استعدادًا لمواجهة الملك الحقيقى/ فاروق، ويقبل البرى على الدور وهو واثق من فوزه على عباس، ولكن عاملين أساسيين دفعا بعباس للفوز فى هذا الدور الفاصل:



١ ـ انتهاز عباس لفرصة الإرهاق وعدم النوم التى صاحبت البرى وهو يلعب متواصلاً لمدة ثلاثة أيام "سأقهرك اليوم، فأنت متعب. من ثلاثة أيام، وأنت تلعب هنا. ليلاً ونهارًا، ولذلك سأهزمك هزيمة منكرة"(٥٠٨).

٢ ـ وفاة الملك فاروق، وهو الملك الحقيقى الذى تماهى معه البرى لكى يهزمه ويصبح ملكًا حقيقيًا حتى ولو على رقعة هذه اللعبة الوهمية

"العب.

أرجوك. لقد مت الآن كملك لهذه الرقعة، ولتلك القطع"(٥٠٩).

فاصل زمنى قصير

الدور الأول الدور الثانى ←

= = →

فوز البرى مخالفة فوز عباس ←

من العرض السابق يتضح أن التواتر بنمطه الترجيعى التفردى، يمثل ملمحًا مهمًّا فى عالم سليمان فياض، الذى يتخذ منه الراوى وسيلة فنية لإبراز مدى المفارقة أو الموافقة الحادثة بين حدثين متكررين، يفصل بينهما فاصل زمنى قد يكون طويلاً أو قصيرًا، وما تكرار الملفوظ السردى للحدثين إلا تكرارًا للزمن المربوط بخيط رفيع بين كلا الحدثين أو كلا الزمنين.

وقد لاحظ الباحث من خلال استقراء العديد من هذه التكرارات أنها لا تزيد عن التكرار الثنائى إلا فى حالات قليلة للغاية، ويرجع الباحث سبب



عدم استخدام التواتر الثلاثى أو الرباعى أو ما زاد على ذلك إلى طبيعة القصة القصيرة التى تعتمد فى بنائها الفنى على التكثيف الذى لا يستدعى من التواتر التكرارى سوى شكله الثنائى، فهو يحقق الهدف من دون إسهاب أو إطالة قد يصلح تحققها فى الرواية التى يسمح حدود جنسها الأدبى بالعود على البدء فى التواتر الثلاثى والرباعى وما زاد على ذلك.

٣ـ الحكاية الترددية(*)

ومعناها "أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية، (ح ١/ ق ن)"(٥١٠). أى أن الملفوظ السردى الواحد يحمل دلالة حدوث الفعل المتكرر، ولذلك يرى سمير المرزوقى وجميل شاكر أن فى "هذا الصنف من النصوص يتحمل مقطع نصى واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية"(٥١١).

وتختلف الوظائف الفنية فى هذا النوع من التواتر عن غيرها من الأشكال السابقة "إذ يغلب على هذا النوع عدم الرغبة فى التطرق إلى تعدد الرؤى، لأن المقصود هو المغزى فقط أو دور الحدث نفسه فى تركيب المبنى الحكائى للنص"(٥١٢).

ولا غرابة فى أن يشيع هذا النوع من التواتر فى كل أشكال القص، وبالتالى فى قصص سليمان فياض التى تعتمد كغيرها من الأشكال القصصية على عنصر التكثيف اللغوى والفنى فى قصص تسقط الكثير من الفترات الزمنية المسكوت عنها أو فى التعبير عن لوازم سلوكية وحياتية فى تركيب



الشخصية، ولذلك فدائمًا ما تعبر الشخصية أو الراوى عن وقوع الكثير من الأحداث المتكررة فى أزمان مختلفة فى جملة واحدة أو فى ملفوظ واحد.

يحدث ذلك فى قصة **(اللغز)** التى يجمل راويها أحداث كثيرة/ جمع المخلفات الزراعية فى جملة واحدة، "ومن عادة أبو السعد أن يظل طول العام حريصًا على جمع القش ومصاصة القصب الجافة ليطرحها فوق عشته"(٥١٣).

وكذلك يجمل راوى قصة **(زينب)** ما اعتادت زينب فعله من تصرفات شاذة تدل على ما سيؤول إليه مصيرها "واعتدت أن أرى زينب وهى تمسح البلاط وتكشف عن عمد عن أجزاء من جسدها وهى تقف وتنحنى، وهى تروح وتجىء"(٥١٤).

ويذكر فى موضع آخر عن تمردها الدائم وعدم خوفها من مخدومتها المتذمرة من تصرفاتها الشاذة "واعتادت زينب مع الوقوف الرغى مع خادمات العمارة والعمارات المتلاصقة والحديث إلى السيدات الجارات فى كل العمارات"(٥١٥).

ويصف الأعرج فى قصة **(الأعرج)** حالة البخل التى اعتاد عليها من إحدى نواحى القرية، التى فقد فيها الأعرج الأمل من كثرة ما طلب وكثرة ما رفض، يجمل الراوى ما حدث مرات كثيرة بملفوظ واحد " لكن البيوت فى هذه الناحية من القرية كانت مغلقة كعادتها دائمًا"(٥١٦)

ولكى يوضح الراوى ما لحق بالأعرج من أذى فى الوقت الحاضر، يستدعى ـ فى جملة واحدة ـ حالة الرخاء التى عاشها الأعرج لسنوات طويلة



وهو فى صحبة الحاج إبراهيم بلهنية "ويمر الأعرج سنة بعد سنة فى موعده اليومى، فيدس الحاج إبراهيم فى كفه حفنة من الفكه"[٥١٧]، ولقد اعتاد الحاج إبراهيم فعل ذلك الأمر لسنوات طويلة، اعتاد فيها وهو ـ البلهنية الذى غلبت العادة معظم أفعال حياته "واعتاد الحاج إبراهيم أن يعبر رأس الحارة التى على ناصيتها بيته"[٥١٨].

ويلعب التواتر التردُّدى أحد الأدوار المهمة فى التعبير عن حالة الانتظار التى يكثفها الروى فى عبارة واحدة "طوال أسبوع، ظللت ارتفق النافذة على أراها تظهر من حارتها وتنعطف فى حارتنا وتنظر إلى نافذتنا وهى فى طريقها إلى الشارع الكبير"[٥١٩].

وفى قصة (**عطشان يا صبايا**) يقرن الراوى غناء خديجة الحزين بالمناحة العامة التى تعيشها القرية بعدما جفت أراضيها وجفت معها قلوب العذراوات الباحثات عن الأمل فى الزواج والإنجاب، لقد جفت خصوبة العذراوات المتماسة مع جفاف الأرض التى فقدت هى الأخرى خصوبتها بعدما جفت المياه" وراحت خديجة ترقب البيت الخرب مرة وموكب العائدين من الحقول مرة أخرى، تمامًا كما تفعل كل يوم وكما يحدث عند كل غروب"[٥٢٠].

لقد تحول غناء خديجة إلى مرثية تواسى بها نفسها كما تواسى بها الفلاحين، ولأن مدى الظلم الذى تعانيه القرية يمتد من الماضى البعيد وحتى الوقت الراهن، لذلك يكثف الراوى من تعبيره عن هذه الحالة بجملة واحدة، توضح بمفرداتها (كل يوم ـ مع الغروب) عن هذه الأحداث المتكررة "كانت



ثمة مناحة عامة تدور مع غروب شمس كل يوم ويتكرر انفجارها المروع مع المرثية التى تغنيها خديجة وهى ترنو بعينيها الواسعتين فى وجل ورهبة للبيت المهجور"(521).

ومما لا شك فيه أن ما حدا ببعض النقاد لإطلاق مصطلح (**السرد النمطى**) على هذا النوع من التواتر هو استخدام بعض المفردات التى تجعل من تكرار حدوث الفعل فى جملة واحدة أمرًا نمطيًّا، معتاد التكرار، وذلك مثل هذه العبارات الدالة على هذا النوع من التواتر (كل يوم - كل صباح - دائمًا - اعتاد - تكرار - كان من عادته - أصبح هذا أمرًا مألوفًا). ويوضح ذلك راوى قصة (**الجفاف**) الذى يشرح فى جملة واحدة، ما حدث فى أيام كثيرة، مستخدمًا عبارة (كل صباح) كعلامة دالة على هذا النوع من التواتر، "كان جدى يبعث بى كل صباح إلى قريتنا لأعود له مع الضحى بطعام وأباريق ماء وصحيفة اليوم من زوج عمتى وأسقى الحمار"(522)، ويقول فى موضع آخر "للمرة الرابعة أو الخامسة قرأ جدى أخبار الجفاف وتناقص المياه على أعالى الصعيد أمام مقاييس النيل"(523).

وفى قصة (**وفاة عامل مطبعة**) يدل لفظ (مرارًا) على التواتر الترددى، "مرارًا كنت أنصت لحركة الأقدام القليلة، المحاذرة الوطء على أرض الردهة الخشبية، المعلقة فى فضاء المبنى، على أعمدة حجرية، مصمتة، ولتمتمات مبهمة، أسمعها ترن كأصوات نحل قليلة، فى آخر نهار، أمام خلاياها أسمع صوت بصقات متباعدة، تسقط فى دلو البصاق، محدثة وقعًا خاصًّا فى ماء الدلو، اللزج، القليل"(524). لقد أصبح صوت بصقات عمال المطبعة فى الدلو فعلاً



متكرر الحدوث، ولذلك يكتفى الراوى بعرضه مرة واحدة للدلالة على سوء الحالة الصحية لعمال المطبعة.

وفى قصة (**الحنين والجبل**) يعرض الراوى الحاضر لجزء من حياته وطقوسه المختلفة، والتى عاشها أثناء إقامته فى منطقة السلط بالأردن "كل صباح نسير معًا. يحمل كل منا مظلته، لتقيه من الريح العاصفة، أو من المطر. حملها فى الريح فن نتدرب عليه، حتى لا تنقصف عصا المظلة. نهبط منحدرًا حادًّا، متراجعين بظهورنا إلى الخلف. ثم نصعد درجًا، ونرقى منحدرًا، منحنين بجذوعنا إلى الأمام"(٥٢٥).

وفى قصة (**ذات العيون العسلية**) يدل تعبير الراوى باستخدام السرد الترددى على حالة الاشتهاء التى تتملكه لصورة البنت ذات العيون العسلية "لم تكن هذه أول مرة، أراها فيها ماثلة، على عمود فى الجدار. رأيتها مرارًا، ووقفت أمامها مرارًا"(٥٢٦). يدل الوقوف المتكرر من الراوى أمام الصورة على الرغبة الدفينة فى التماهى بهذه الخادمة، المفعمة بالحياة والحيوية فى مقابل الجمود والسكون الذى يشعر به مع زوجته التى سئم الحياة معها.

وقد يستخدم الراوى الفعل الماضى مقرونًا بتكرار حدوث الفعل مع شخصيات كثيرة، ومن ذلك قول مأمور السجن وهو يحاور ضابطه عن قوة عنتر الفولاذية "اعترف من هو أقوى منه وأصلب عندما داعبهم عنتر"(٥٢٧). أى أن استخدام عنتر كأداة قهر تم قبل ذلك مرارًا ومع مقهورين كانوا من القوة والعزيمة بما لا يعد عباس بجوارهم شيئًا.



وقد عد الدكتور عبد الرحيم الكردى أن "استخدام بعض الأشياء أو الأماكن أو الحركات على أنها محور ثبات فى حياة الشخصيات"[٥٢٨]، من ضمن أهم تقنيات التواتر الترددى، وذلك لأن ثبات هذه الأشياء أو الحركات أو الأماكن أو تكرار بعض الجمل كلوازم أسلوبية للشخصيات، يحيل بالضرورة على تكرارها الحدثى وبالتالى يكتفى دائمًا برواية هذه الأحداث المتكررة فى جملة واحدة ومن ذلك، المقهى والشطرنج فى حياة بطل قصة (**كل الملوك يموتون**)، وصندوق دود القز الخاص بالشيخ سعيد فى قصة (**الشرنقة**)، والورق (الكوتشينة) الخاص بمدرسى الطائف فى قصة (**الطائف مدينة جميلة**)، وكلاب البدو المميزة لقرية (**امرأة وحيدة ـ الغزوة الواحدة بعد الألف**)، وسجادة الصلاة الخاصة بأم اللص فى قصة (**اللص والحارس**)، وبيت العائلة الخاص ببطلة قصة (**ذات العيون العسلية**) وهو البيت الذى يطلق عليه (مقبرة الأفيال)، والمجلة التى بلا غلاف والتى تتصدر مكتب طبيب الامتياز فى قصة (**جناح استقبال النساء**)، والعلبة الصفيح التى يجمع فيها عم وهبة الطحان الوهبة التى يأخذها من الناس فى قصة (**حلقة ذكر**)، واللحية المميزة لوجه محمود. بطل قصة (**اللوحة**).

ومن التعبيرات اللغوية المميزة للشخصيات أذكر نداء زوجة أبى حنان، وهو النداء الذى يعلو دائمًا بلفظ (يا سنيورة) وذلك فى قصة (**سندريللا**)، ومن اللوازم اللغوية كذلك، إطلاق جندية على كل صاحب سلطة لقب (الحاكم بأمره) وذلك فى قصة (**عنزة خالتى جندية**)، وتعد عبارة (أنا تحت أمرك يا حاج) من اللوازم اللغوية فى كلام محمود. بطل قصة (**زيارة فى الليل**).



من العرض السابق يتضح أن هذا النوع من التواتر يشيع فى كتابات سليمان فياض ليدل باستخدامه اللغوى والفنى المكثف فى جملة واحدة على وقوع العديد من الأحداث التى تكرر حدوثها فى أزمان مختلفة.

٤ ـ الحكاية التكرارية(*)

ومعناها "أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن/ ق ١)"[٥٢٩]، ويرى الدكتور عبد الرحيم الكردى أن هذا التكرار يعد سمة أسلوبية تدل على الانحراف لأن "الأمر السوى أن يذكر الحدث الواحد مرة واحدة فى السرد، لكن ذكره مرتين أو ثلاثًا أو أكثر يدعو إلى تغريب الحدث وإلى إثارة قضايا ودلالات زائدة عن مجرد الرغبة فى توصيل مضمونه، يخرج من الأخبار عن الفائدة إلى لازم الفائدة "[٥٣٠].

ويرى الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك أن لهذا النوع من التواتر أكثر من أسلوب فهو "رواية حدث واحد بأكثر من أسلوب، أو أكثر من وجهة نظر، أو باستبدال الراوى الأول براوٍ آخر، ومن ثم يتكرَّر الحدث الواحد بأكثر من طريقة وفى أكثر من مستوى زمنى. أى تتعدد المستويات الزمنية السردية حول حدث واحد"[٥٣١].

وقد لاحظ الباحث أن هذا النمط من التواتر لا يشيع فى كتابات سليمان فياض بشكل كبير، وتعد نماذجه التطبيقية من الندرة بمكان.

فى قصة (**الطائف مدينة جميلة**) تصبح عبارة "وقعت الواقعة التى لا راد لها"[٥٣٢]، هى محور العملية السردية أو مرتكزها المحورى الدال فى زمن الحضور

ـ الصفر ـ على ما ستسفر عنه الأحداث، بل إن هذه العبارة ـ المتكرِّرة ـ بمحتواها المشوق، الدال على سرد ماضوى، تفتح شهية القارئ ـ إن صح التعبير ـ لتتبع خط سير الأحداث الواقعة فى جواب الشرط لهذه الجملة التى تعد فى نحو الخطاب السردى فعلاً للشرط/ الحدث.

لقد تكرَّرت هذه العبارة ثلاث مرات، على لسان ثلاث شخصيات، وقد أضافت فى كل مرة بعدًا زمنيًّا ودلاليًّا متطورًا عن المرة السابقة عليها.

١ـ **ففى المرة الأولى:** ترد هذه العبارة على لسان الراوى، بعدما علم مدرسو الطائف بخبر استنكارهم من تصرفات عبد الناصر فى إحدى صحف المملكة، وهو "خبر مفترى"[٥٣٣]، كما ذكر البطل، ولكن المهم فيه أنه دفع لبذر هذه العبارة فى مفتتح القصة ليبدأ بعدها الراوى فى سرد الأحداث المترتبة عليها.

٢ـ **وفى المرة الثانية:** ترد هذه العبارة على لسان مدير مدرسة الطائف، الذى يقولها للبطل بعدما نجى وصحبه من كذبة هذا الخبر، بل وأرسل عبد الناصر بنفسه برقية تهنئة وتشجيع لهؤلاء المدرسين، ويعد تكرار هذه العبارة مرة أخرى وعلى لسان شخصية أخرى تكرارًا لزمن آخر، ودليلاً عما سيحدث للمدرسين من مصائب سيخبر عنها الراوى فى مستقبل السرد، "حسب فهمى، الواقعة هى يوم القيامة وليس لها من دون الله دافعة"[٥٣٤].

٣ـ **وفى المرة الثالثة:** ترد هذه العبارة على لسان البطل، كبداية لنهاية زمن السرد الذى دل بهذه العبارة على نهاية الحكاية التى انفرجت حلقاتها "وقعت الواقعة إذن، واستفحلت، ولا مفر لنا من مواجهتها"[٥٣٥].



وهكذا تمثل هذه العبارة تكرارًا لملفوظ محورى/ ينبئ فى زمن الحضور عما حدث/ سيحدث فى مستقبل السرد، كما أنها تمثل - بتكرارها الثلاثى - مسايرة للأحداث - التى تختلف دلالتها - الممتدة من البداية والوسط إلى النهاية.

الفصل الثالث

(بناء المكان)

توطئة

تنبثق رؤية القاص للمكان من خلال تصور القاص نفسه لطبيعة البنية السردية الخاصة بالقصة القصيرة، فالقصة القصيرة لها طبيعتها الخاصة، وبنيتها المتفردة، ولذلك فالتعامل مع المكان فيها يختلف ـ فى جوهره وحساسيته ـ عن المكان فى بقية الأنواع الأخرى (الرواية ـ المسرح ـ الشعر...)، ويبدو أن الاختلاف القائم بين طبيعة البنية الروائية ـ بصفتها أقرب الأنواع للقصة القصيرة ـ بوصفها عالمًا فسيحًا، والقصة القصيرة بما هى عليه من تكثيف وإيجاز ـ قد أثر على طبيعة ورود المكان فى القصة القصيرة.

للقصة القصيرة طبيعة خاصة وبنية مختلفة لأنها "مجرد عينة"[536]، أو "حزمة ضوئية"[537] لأنها "وريثة الكثافة النثرية"[538]، لذلك فهى "لا تحكى حكاية ولا تصنع عالمًا مترابطًا أو مفككًا، إنها عين فاحصة تسلط الضوء على بقعة صغيرة من الحياة نفسها فتتجلَّى فى هيئة شكل مصور لحدث واحد، وتعمل زيادة التركيز على أن تبوح هذه البقعة بأسرارها كشفًا يشبه كشف الشاعر أو العراف"[539]، إنها كما يصف إيخنباوم "يجب أن تنطلق بقوة مثل صاروخ ألقى من طائرة ليضرب بحده وبكل قواه الهدف المنشود"[540]، ويوضح د. صبرى حافظ الخصيصة الرئيسة للقصة القصيرة بقوله: "إن وحدة الانطباع من أهم خصائص الأقصوصة وأكثرها وضوحًا فى أذهان كتابها وقرائها على السواء، وقد بلور إدجار ألن بو هذا الاصطلاح عام ١٨٤٢م، واعتبره الخصيصة البنائية الأساسية للأقصوصة والنتاج الطبيعى لوعى



الكاتب بحرفته ومهارته"(٥٤١)، ولذلك فالمكان فى القصة القصيرة نتاج طبيعى لهذه البنية التى تحكم القصة ككل، فعرض المكان وتفاعله مع بقية العناصر القصصية يخضع لنفس المعيار السابق الذى يحكم القصة ككل؛ فالتكثيف والإيجاز والتركيز والتلميح، مترادفات لمعنى واحد هو الأساس فى بناء المكان القصصى، حتى لو كان المكان نفسه هو الفاعل والمحور الرئيس فى قصة معينة، فإنه يخضع فى بنيته لنفس المبادئ العامة التى تحكم بنية القصة القصيرة على العموم، يقول د. صبرى حافظ فى خاصية مجىء المكان فى القصة: "فالمكان فى الأقصوصة غير مصاغ بمصطلح بصرى، إنه مكان لا تستطيع أن تراه وإن كان بإمكانك تصوره. إنه مكان فى زمن وهمى هو الزمن الأقصوصى"(٥٤٢).

إن التعبيرات الواردة فى المقتطف السابق توضح بعض خصائص المكان فى القصة القصيرة، فهو:

أ ـ غير بصرى.

ب ـ ولا يمكن رؤيته وإن كان فى استطاعة القارئ تصوره.

جـ وهو خاص فى زمن الأقصوصة، أى أنه ـ مكان ورقى ـ إن صحت العبارة.

وما كان للمكان فى القصة القصيرة أن يكون بهذا الشكل إلا لأن كاتب القصة القصيرة لا بد أن "يكون مركزًا وموجزًا، فالمطلوب فى القصة القصيرة إيجاز وتكثيف والتكثيف البالغ شىء جوهرى للقصة القصيرة ولكاتبها. إن النصف لديه أهم من الواحد الكامل عند مبدع آخر"(٥٤٣)، أى أن



الانتقاء هو المبدأ الحاكم لاختيار المكان وعرضه، ولذلك تركز د. سامية أسعد على عنصر التركيز والاعتداد بالنصف دون الواحد الكامل فعلى القاص أن يحسن فى اختيار المكان "وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل"[٥٤٤]. إن تركيز الحدث يتوازى مع "تركيز المكان إذا جاز القول، حيث إن الإشارة إلى ذلك المكان ووصفه غالبًا ما تكون سريعة موجزة ولا يمكن للكاتب الوقوف عنده طويلاً والإكثار من التفاصيل إلا إذا كان نفسه هو البطل"[٥٤٥].

إن أهمية المكان فى القصة القصيرة تكمن فى رمزيته لأن "المكان فى القصة القصيرة يظهر بصورة رمزية فى معظم الأحيان، ويقوم المتلقى برسم المكان ودلالته عن طريق التخيل واستكناه الدلالة"[٥٤٦]، ولا يعنى الاقتضاب فى ذكر المكان وتركيزه أن الكاتب لا يعتنى به ويوفيه حقه كمسرح للأحداث ـ على أقل تقدير ـ لأن ذلك التركيز لا يحكم فقط طبيعة المكان، بل يحكم أيضًا طبيعة البنية القصصية نفسها، ثم إن الاتجاه الجديد فى الرواية يحاول الآن ومنذ فترة طويلة الفكاك من أسر الواقعية التى كبلته لفترة طويلة فى الإسهاب فى الوصف لدرجة تجعل القارئ قد يتجاوز عن قراءة تلك الصفحات الوصفيه ليصل إلى مجاراة الحدث نفسه، فهل يعنى ذلك أن الرواية ترتاد ما هو خاص بالقصة القصيرة؟ أم أن القصة القصيرة نفسها، كانت ـ بطبيعة بنيتها ـ أسبق من الزمن الذى تحاول الرواية الوصول إليه دون أن تصل؟

إن التركيز المكانى ينبع من شعرية القصة القصيرة التى تقترب فى حدود نوعها مع العديد من الأنواع الأخرى وخاصة الملاحم والغنائية



"فالقصة القصيرة ـ فى جوهرها ـ تقع بين الملحمى والغنائى"[٥٤٧]، ولذلك فهى أقرب الأنواع النثرية إلى الشعر، إنها تشابه الواقع مثلها فى ذلك مثل الرواية "لكنها لا تتخلى أيضًا ـ مثلها مثل الشعر الغنائى ـ عن التشكيل المجازى والإيقاعى لهذا الواقع"[٥٤٨]، ولقد أدرج جورج لوكاش القصة القصيرة تحت ما يسميه الأشكال الملحمية الثانوية "ويعدها شكلاً من الأشكال الغنائية الملحمية، مثلها مثل الأنشودة الرعوية"[٥٤٩]، وقد ربط د. خيرى دومة، غنائية القصة القصيرة التى سادت فى الاتجاه النقدى "ومقارنة إدجار ألن بو لها بالشعر لأن كليهما يُقرأ فى جلسة واحدة ويجمع بينهما التركيز والهدف والشحنة العاطفية"[٥٥٠]، وعلى ذلك فشعرية المكان فى القصة القصيرة مشروعة ما دام "لكل كلمة أهميتها ولكل جملة قيمتها، فما أن يضيق الحيز حتى يصبح الاختزال ضرورة والإيجاز حتمية والكثافة أمرًا لا محيص عنه"[٥٥١]، **وقد جاءت دراسة هذا الفصل فى شقين:**

الشق الأول: الفضاء القصصى

ويظهر فيه المكان بوصفه فاعلاً، وليس حجرًا أصم أو خشبة مسرح تجرى عليها الأحداث، دون أن يكون له تأثير بأى شكل من الأشكال، لأنه يتعدَّى دور التأطير المكانى والديكور الباهت ليسقط عليه القاص الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال. إن الحميمية للمكان والألفة إليه، الحنين إليه، الرغبة فى العيش فيه، الدخول فيه والخروج منه، الطموح فى تغييره، ثباته وتغيره، انفتاحه وانغلاقه، العلاقات الاجتماعية التى نحياها مع الآخرين فيه، الأفكار الثقافية والفلسفية التى تبزغ منه وحوله، قدرته على تغيير نفسه



وإحداث التغيير فى المتعايشين فيه، شموخه وبساطته فى خلق شخصيات أجيال لاتنتهى. شعريته التى تطاول القمم، كلها تصنع من المكان فاعلاً ومحورًا وبطلاً ليس ـ فقط ـ لقصة نقرأها، بل لحياتنا الواقعية التى نحياها والتى نتقاتل فيها على شبر من الأرض، وما أكثر الصراعات البشرية التى كان المكان فيها فاعلاً ومفعولاً وأمنية عزيزة نحيا من أجلها، ونتيجة لهذه الفاعلية ظهر الفضاء القصصى عبر عدة أشكال:

١ ـ **الفضاء المحدد**: (القرية والمدينة).

٢ ـ **الفضاء المبهم**: (قصص الأفكار).

٣ ـ **الفضاء المتشظى**: (قصص الحرب).

الشق الثانى: **الأماكن الأثيرة، الوظيفة والرمز**

وحاولت فيه دراسة وتتبع الأماكن المفردة، وهى الأماكن التى تؤسس للوجود المكانى وليس ذلك فقط لحضورها النصى، بل ولاستكناه العديد من الدلالات الفنية "تقتضى البداية فى كثير من الحكايات تحديد المكان والزمان"[٥٥٢]، ويلح شارل كريفل على وجود المعادل المكانى للقص مساواة بالمعادل الزمنى قائلاً: "ويكاد تعيين الموضع يرد فى الرواية بصفة دائمة منذ سطورها الأولى، بل إنه ليرد، فى الغالب فى أول جملة، فالمعادل "كان ذات مرة" يتممه، بانتظام، المعادل "فى بلد ناء"[٥٥٣].

إن المكان مهما بدا ضعيفًا فهو بالضرورة حاضر فى السرد "حتى عندما يضرب الروائى عن الوصف فإن الفضاء على كل حال، متضمنًا فى



الحكى"[٥٥٤]، كما أن تحديد المكان فى بداية الحكى وعلى مدى تطوره واستمراره أمر لا بد منه لأنه لا يتأتى بث الرسالة بدونه، ودائمًا ما "يلزم المحكى أن يقول (متى) كما يلزمه أن يقول (أين)"[٥٥٥]، ولقد وصل الاعتناء بالمكان وأثره أن اقترح "شارل كريفل" ما أسماه "بسردانية المكان" شارحًا معناها بقوله: إنها "جماع الخصائص والمميزات التى تجعل وصف المكان لازمًا للإيهام بالواقع، فالمكان هو الذى يؤسس المحكى، لأن الحدث فى حاجة إلى المكان بقدر حاجته إلى فاعل وإلى زمن، والمكان هو الذى يضفى على التخيل مظهر الحقيقة"[٥٥٦].

ومن خلال تتبع الأماكن الأثيرة التى تفتتَّح بها القصص أو تلك التى تظهر بدلالات فنية تتجاوز بها الوظائف الأولى لهذه الأماكن، درست:

١ ـ البيت

٢ ـ المقهى

٣ ـ السجن

٤ ـ الطريق

٥ ـ المعهد الدينى

٦ ـ المقابر

الفضاء القصصى

هـو الإطـار العـام الـذى يحـيط بمجمـوع الأحـداث والشخـصيات القصصية، لأنه أكبر من كل مكان موصوف، حتى وإن كان المكان الموصـوف يتسع ليشمل وصفه مقاطع نصية كبيرة بالقياس لحجم القصة نفسها. يعرفه د. حميد لحمدانى بقوله: "إنه مجموع الأمكنة التـى تقـوم عليهـا الحركـة الروائيـة المتمثلة فى سيرورة الحكى، سواء تلك التى تم تصويرها بشكل مباشر أم تلـك التى تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية"[٥٥٧]، فالفضاء عـلى هذا النحو "أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة"[٥٥٨].

وعلى ذلك فالفضاء ليس سوى نتيجة منطقية، مقدمتها الـصغرى هـى مجموع الأماكن التى يرد ذكرها وتسميتها فى القـصة، وينبغـى الإشـارة إلى أن لكل قصة فضاءها الذى يميزها ويحددها ولو بشكل تقريبى فى ذهـن المتلقـى، وهذا هو ما قصده د. حميد لحمدانى فى محاولة تفريقه بين المكان والفضاء.

غير أنه يمكن توسيع/ تضييق المصطلح طبقا لطبيعة الـنص المـدروس ذاته، وذلك حتى لا تفرض على النصوص نظريات معدة سـلفا، تلـوى عنـق النص وتخرج بنتائج مبتسرة، وبتتبع أعمال سليمان فيـاض القصـصية يمكـن ـ دون تعسف ـ تحديد ثلاثة فضاءات تحكم تشكيل البنية المكانية لأعماله، وهى:

١ـ الفضاء المحدد:

وهو الذى يتبادر سريعا لذهن المتلقى، ويتـشكل مـن مجمـوع الأمكنـة التى ترد نصيا، وعلى أساس هذا المفهوم يمكن تقسيم النص إلى تقاطبات تبدو



كبرى نوعا ما مثل: (القرية/ المدينة) ـ (الصحراء/ البحر) ـ (الضيق/ الواسع)، الخ، **ويعد فضاء القرية/ المدينة أبرز أنواع هذه الفضاءات المحددة فى قصص سليمان فياض.**

٢ـ الفضاء المبهم:

وهو الفضاء غير المحدد لغلبة القضايا الفكرية والتصورات التجريدية على عناصر القص، فالأفكار تتحاور وتتجادل فى عليائها بعيدا عن أى إطار يحاول الإمساك بها.

٣ـ الفضاء المتعدد:

حيث تتشظى الأماكن بتقاطعها وتعددها وتداخلها بما لا يمكن معه العثور على فضاء واحد شامل للقصة.

ويضاف لهذه الفضاءات، تحديد الإطار العام لها، وذلك بحصر عنصر البيئة القصصية(*)، وقد أوضح د. عبد العزيز شرف هذا العنصر بشرح الجداول التى قسم فيها بيئة قصص عبد الله القرشى، وذلك عندما لاحظ أن بعض قصصه تحدث فى بيئات مختلفة (مصر ـ لبنان ـ فلسطين) عن موطنه الأصلى/ السعودية.

والجدول الآتى يحاول استقصاء مجموع الأفضية فى قصص سليمان فياض:



م	اسم المجموعة	الفضاء المحدد		الفضاء المبهم	الفضاء المتشظى
		قرية	مدينة		
١ ٢	عطشان يا صبايا	١ـ عطشان يا صبايا ٢ ـ امرأة وحيدة ٣ـ النداهة ٤ ـ الأعرج	١ـ اللص والحارس ٢ـ عندما يلد الرجال ٣ـ اللغز	١ ـ على الحدود	ـــ
	وبعدنا الطوفان	١ـ وبعدنا الطوفان ٢ ـ الغريب	١ ـ جناح استقبال النساء ٢ـ رغيف البتانوهي ٣ـ كل الملوك يموتون	ـــ	ـــ
٣	أحزان حزيران	١ـ زيارة فى الليل	١ ـ الغضب	ـــ	١ ـ الإنسان والأرض والموت ٢ـ الرجل والسلاح ٣ـ أحزان حزيران ٤ـ جسر حى
٤	العيون	الغزوة الواحدة بعد الألف ٢ ـ العيون	١ـ التهمة	ـــ	العودة إلى البيت



م	اسم المجموعة	الفضاء المحدد		الفضاء المبهم	الفضاء المتشظى
		قرية	مدينة		
٥	زمن الصمت والضباب	١ـ الصوت والصمت	١ ـ فى زماننا ٢ـ الضباب ٣ـ العربة الرمادية اللون ٤ـ صرخة فى واد	١ـ القفص	ـــ
٦	وفاة عامل مطبعة	١ـ عنزة خالتى جندية	١ـ وفاة عامل مطبعة ٢ـ حلقة ذكر ٣ ـ أوراق الخريف ٤ ـ المسلسل	١ـ الشيطان	ـــ
٧	الذئبة	١ـ الجفاف ٢ـ الهجانة	١ـ زينب ٢ـ زهرة البنفسج ٣ـ الذئبة ٤ـ أطلال على رصيف مقهى ٥ ـ عود كبريت	١ ـ الكلب عنتر	ـــ
٨	ذات	١ـ ضريح ولى الله	١ـ العودة	١ـ ليلة أرق	ـــ



م	اسم المجموعة	الفضاء المحدد		الفضاء المبهم	الفضاء المتشظى
		قرية	مدينة		
	العيون العسلية	المقدس ٢ـ بلهنية	٢ـ اللوحة ٣ـ جاكيت من الفرو الرخيص ٤ـ ذات العيون العسلية	فى حياته ٢ـ خريفان	
٩	الشرنقة	ـ	١ـ الشرنقة ٢ـ الطائف مدينة جميلة	ـ	ـ
١٠	البدايات	ـ	١ـ سندريللا ٢ـ قنديل ٣ـ الذبابة البشرية	ـ	ـ
	الإجمالى	١٥	٣٠	٦	٥

أولاً : الفضاء المحدد بين القرية والمدينة

بين القرية والمدينة يقبع الفضاء منحازا فى الكثير من الأحيان إلى أحد الشقين، فقد "فرضت المدينة حضورها على الرواية، كما فرضته على الأدب والفن بوجه عام"(٥٥٩)، بل وأصبحت "المدينة مدخلاً رئيسيًّا إلى تناول



موضوعات شتى، فى مجالات عدة، بعد الإقرار بتأثيرها الهائل، وتفاقم هذا التأثير الذى ترتب عليه نوع من الاستئثار بوسائط القوة المعاصرة"(٦٦٠).

وإذا كانت المدينة قد فرضت حضورها لأن القاص غالبًا ما يريد التخلص من حرج الكتابة عن القرية فيكتب عن المدينة لأنها عالمه، خاصة وأن هذا الحرج ينبع غالبًا من تحول الروائى إلى "إنسان يعيش فى المدينة، سواء أكان يعيش فيها من البداية أو نزح إليها من الريف ليتثقف ثم يعمل، ولا يبقى له من القرية إلا ذكريات طفولته، وصلته بالقرية تتحول إلى صلة الزائر الغريب الذى يلم بالقرية أيامًا ثم يعود، والفلاحون ينظرون إليه باعتباره شيئًا مغايرًا لعالمهم وهو ينظر إليهم كذلك"(٦٦١).

إلا إن ذلك لا ينفى أن "الظاهرة الريفية على درجة من الأهمية لأنها مستقرة فى مساحات تعارف الوضع العربى العام على ثباتها ورسوخها وتأثيرها فى التكوين الحديث للإنسان العربى"(٦٦٢)، ولذلك أصبحت العناية بالفلاح والحياة الريفية فى الفكر العربى عامة والأدبى منه خاصة شديد الأهمية لأن "العلاقة بين الرواية العربية فى مصر والفلاح علاقة أصلية فهى تبدأ منذ مولد الرواية العربية التى مهما اختلف فى تأصيل بدايتها فإن كل البدايات تعود إلى مولد الرواية فى بيت الفلاح"(٦٦٣).

إذن فاقتراب الفضاء إلى أى من عالم الريف أو الحضر هو انحياز له ما يبرره سواء على المستوى الواقعى أو المستوى الفنى، ولذلك شكل الانحياز لكلا العالمين النسبة الأكبر فى تحديد مفهوم الفضاء لدى سليمان فياض، وإلقاء الضوء على هذين الفضاءين يوضح بعض الحقائق.



١ـ فضاء القرية:

يتحدد فضاء القرية وفقًا لعاملين:

أ ـ الموقع: ويقصد به التقسيم الجغرافى المعروف بالدلتا مقابل الصعيد، لأن "المجتمع فى الريف يمكن تصنيفه إلى منطقتين كبيرتين هما الوجه البحرى أو الدلتا والوجه القبلى أو الصعيد"[٦٦٤]، والجدول الآتى يحاول رصد موقع قرية سليمان فياض طبقًا للإشارات النصية الواردة:

م	اسم القصة	تحديد الموقع		الإشارة النصية الدالة على تحديد الموقع صراحة أو ضمنًا
		الدلتا	الصعيد	
١	عطشان يا صبايا	-	-	-
٢	النداهة	-	-	-
٣	امرأة وحـيدة	-	-	-
٤	الأعرج	-	-	-
٥	وبعدنا الطوفان	+	-	ستحمل شوال أرز وتسلمه فى دمياط ـ ص ١٩٢
٦	الغريب	-	+	لكن قوص بعيدة جدًا ولسوف نجوع مـرات فى الطريق ـ ص ٢٤٩
٧	زيارة فى الليل	+	-	جاء من كفر أبو حسين وعين نفسه حارسًا على أرض القرية ـ ص ٤٨٣.



م	اسم القصة	تحديد الموقع		الإشارة النصية الدالة على تحديد الموقع صراحة أو ضمنا
		الدلتا	الصعيد	
٨	الغزوة الواحدة بعد الألف	+	-	ارتفع صفير قطار الدلتا ـ ص ٧.
٩	العيون	-	-	-
١٠	الصوت والصمت	-	-	-
١١	عنزة خالتى جندية	+	-	خذاها إذن إلى المركز، مركز ميت غمر ـ ص ٢١٠
١٢	الهجانة	-	-	-
	الجفاف	+	-	وقرأ جدى أخبار الجفاف وتناقص المياه على أعلى الصعيد أمام مقاييس النيل ـ ص ٣١٥
١٤	ضريح ولى الله المقدس	+	-	أرسل واحدًا منكم بفرسه إلى ميت غمر ـ ص ٣٩٦
١٥	بلهنية	+	-	والتحق طالبًا بالمعهد الأحمدى فى مدينة طنطا ـ ص ٤١٧

من الجدول السابق يتضح أن قرية سليمان فياض تقسم حسب موقعها إلى:

١ ـ قصص محددة الموقع وتدور أحداثها فى قرى الدلتا عمومًا، وقريبة إلى حد ما من بعض المدن (الزقازيق ـ طنطا ـ ميت غمر ـ دمياط).

٢ـ قصص غير محددة الموقع بالمرة، ويدفع عدم تحديد موقعها الاحتمال بكونها تحكى عن القرية التى حدد موقعها فى القصص الأخرى.

٣ ـ وتعد قصة **(الغريب)**(*) الوحيدة فى مجموع أعمال سليمان فياض التى تقع أحداثها فى إحدى قرى صعيد مصر، وقد لوحظ أن هذه القصة هى الوحيدة ـ كذلك ـ فى مجموع أعمال سليمان فياض التى تتناول حياة عمال التراحيل، وهى الفئة الأشد فقرًا فى الترتيب الطبقى للفلاحين، فهل هناك ثمة علاقة بين وقوع أحداث هذه القصة فى الصعيد وبين كونها تحكى عن عمال التراحيل؟، وبعبارة أخرى: هل هناك علاقة بين الخروج من الدلتا وتصوير عمال التراحيل فى الصعيد؟ أعتقد أن الإجابة تكمن فى رمزية المساواة ـ التى قصدها سليمان فياض ـ بين الصعيد كمكان لوقوع الحدث وعمال التراحيل، وفى ذلك إشارة إلى أن صعيد مصر يئن بشدة من واقع الفقر المادى، فهو المكان الأكثر بعدًا ـ قياسًا بالدلتا ـ عن مركزية العاصمة، ولذلك فهو يعانى ـ ضمنًا ـ من الإهمال ونقص المشروعات القومية التى تستوعب العمالة المتزايدة فيه.

ب ـ التسمية: من خلال المتابعة النصية لأعمال سليمان فياض لوحظ أن قريته غير مسماة إطلاقًا، فهى مجرد قرية فى ريف مصر، وأعتقد أن عمدية الكاتب فى تنكير القرية يرجع إلى رغبته فى إثارة مشكلة القرية المصرية ككل، فالريف المصرى يتشابه إلى حد التطابق، وما يحدث فى قرية سليمان فياض هو عينه ما يحدث فى كل قرى مصر، ويبدو أن صورة القرية الوحيدة التى عايش



سليمان فياض واقعها لم تتغير أو تتبدل، وذلك لكونها صورة واحدة، فقط، تعايش معها الكاتب لفترة وجيزة قبل أن ينتقل منها لعالم المدينة الواسع لإكمال تعليمه ولإشباع رغبته فى العمل الثقافى العام والذى لا يتسع له عالم القرية، ولذلك ظلت صورة هذه القرية وحيدة ينهل منها الكاتب ما ظل محفورًا فى مخيلته الإبداعية، فالقرية فى المحصلة النهائية واحدة حتى وإن تغيرت وجهة النظر التى ترصد منها العين تلك الوجهة.

ولأن قرية سليمان فياض غالبًا ما تكون قرية واحدة، لذلك شكلت مجموعة من المظاهر فضاء هذه القرية، وأهم هذه المظاهر:

٢ـ القرية الأسطورة:

هيمنت الأسطورة بشكل واضح على قرية سليمان فياض، تلك القرية التى رزحت تحت وطأة القهر والخوف والرغبة فى الخلاص، ففى قصة (**عطشان يا صبايا**)، شكلت أسطورة الكنز المدفون تحت بيت الحاج على الملمح الأساسى لعالم هذه القرية "وفى يوم كانت الأرض شراقى، الزرع مات فيها من كتر الحر زى الأيام دى، مية التحاريق كانت شوية، حولتها الحكومة على أرض الباشا اللى على الترعة، وفى اليوم ده نزل البلد واحد مغربى لابس أسود فى أسود، وقال لجدى: انت عندك كنز يخلى العالم ده كله يأكل ويشرب زى البشوات، الكنز ده فى بيتك. علشان بيتك فى حتة بين مقام الشيخ نور والترب بالضبط، والكنز مش هيفتحه إلا واحدة من دمك واحدة مشفتش الدنيا ولا عرفت رجالة ولا حاضت مرة"(٥٦٥).



فالقرية تعيش بين شقى رحى أحدهما الفقر المدقع الـذى يعيـشه جميـع الفلاحين فى مقابل الباشا بمفرده والذى تدعمه الحكومة ليروى أرضه ويعيش فى هناءة الارتواء من دم الفقراء، وفى وسط هذا التمايز يبزغ الحلم الأسـطورى الذى تحلم به القرية كلها والمتمثِّل فى الكنز المدفون تحت بيت الحاج على لأنه فى موقع متميز بين المقابر وضريح الشيخ نور.

ويلاحظ أنه فى الوقت الذى بلـغ فيـه القهـر مـداه بزغـت الأسـطورة لتشكِّل المخرج النفسى للكبت الذى تعيشه القرية، وبذلك تلعـب الأسـطورة أهم أدوارها إذ "تكون اختزالاً لواقع الجماعة النفسى والتاريخى، ولذلك فهـى حاملة للحلم الذى تتعالى به الجماعة على واقعها."(٥٦٦)

وفى قصة **(النداهة)** تـسيطر روح الخرافـة عـلى مكـاوى الـذى أصـيب بالحمى فاعتقد وأهله أن النداهة قد نادته "المكلوبة يا خويـا. المكلوبـة نـادت، ابنى مكاوى"(٥٦٧)، ولذلك يقولون إنه سـيموت كـما مـات عمـه عنـدما نادتـه النداهة " حاكم أخويا مات بسبب المكلوبة، رجع من الغـيط مـا تكلمـش ولا شربش، ولا نامش وفضل ينشف ذى الحطبة كام يوم، لحد ما مات."(٥٦٨)

إن خرافة النداهة التى تنادى على المحمومين ليموتوا مـا تـزال منتـشرة لأن القرية " هى أرض النداهة، أرض الخرافة"(٥٦٩)، لـذلك تتناقلهـا الأجيـال، فهذا ابن مكاوى يحكى للأطفال أن جـده " مخـاوى واحـدة مـن الجـن. انتـوا عارفين الساقية بتاعتنا. دا مرة جدى نزلها، طلعت له جنيـة بيطـق مـن عينيهـا النار، ونادته، وخدته معاها تحت الأرض، وعـاش معاهـا هنـاك"(٥٧٠)، ولكـن العلم ـ المتمثل فى شخص الطبيب ـ يقف ضد هذه الخرافة ويقول مدافعا عـن تواتر هذه الأسطورة " ما كنش فيه دوا أيامها ضد النداهة يا حاج"(٥٧١).



وفى قصة (**ضريح ولى الله المقدس**) لم يحاول سليمان فياض تشكيل القرية التى تعيش الأسطورة بقدر ما حاول تفسير نشأة الأسطورة نفسها فى عالم القرية، فالقرية هى المكان الخصب الذى ينسج أهله الأسطورة حول شخصية قد تبدو طبيعية ولكنها تتحول مع مرور الوقت إلى أسطورة. إن " الأساطير والخرافات كائنة ما كانت لها شخصيتها ولها حدودها "[٥٧٢] ومن المعروف أن حدود تلك الشخصيات الأسطورية يتفق وتفسير نشأة الأسطورة نفسها، فغالبا ما يكون " أعلام الأساطير عاشوا فعلا وحققوا سلسلة من الأعمال العظيمة، وعلى الأيام أضاف إليهم خيال الشعراء ما وضعهم فى ذلك الإطار العجيب الذى يتحركون فيه"[٥٧٣].

فالقصة التى تحكى حادثة الاختلاف بين المسلمين والنصارى حول مكان دفن سلامة النجار، ترسم بعناية الملابسات التى حولته لواحد من الأولياء عند المسلمين وقديس عند النصارى، وتنهى القصة نفسها بنشوء الأسطورة من أهل القرية حول ضريح سلامة النجار الذى "ظل أهل البلدة يتحدثون زمنًا أن عم سلامة كان يبتسم حين حمل ليوضع فى الصندوق وكيف أنه كان خفيف الوزن وهو يحمل إلى قبره الوحيد، لكن هذا القبر صار بعد سنين ضريحًا متواضعًا يذهب إليه ناس ليقرأوا له الفاتحة ويذهب إليه ناس ليضيئوا له الشموع."[٥٧٤] إن أسطورة سلامة النجار لم تنشأ إلا بفعل عاملين؛ الأول: الزمن المناسب للأمام، والثانى: الخيال الفطرى لأهل الريف.

وفى قصة (**العيون**) يقدم سليمان فياض لخرافة العين التى تحسد ما حولها وتصيبه بالأذى، فعم سالم الذى مرض ثلاثة شهور متواصلة فى فراشه ثم نهض

معاف ليذهب إلى حقله قوبل بوابل من نار أهل القرية الذين يخافون من صفرة عينيه، فهذه نساء القرية يتفزَّعن كالطير ساحبات ما معهن إلى الدور وهن يتحاورن عليه قائلات:

"أبو العينين

ـ بسم الله الرحمن الرحيم.

ـ لا تنظرى إلى عينيه.

ـ بسبعة أرواح مثلها.

ـ كان مريض مرض الموت.

قال الطبيب: لا فائدة.

ـ مثله لا يموت.

تفلت امرأة فى عبها وتمتمت: "قل أعوذ برب الفلق..."[٥٧٥]

ولم يستطع عم سالم أن يفعل شيئًا أمام ذلك سوى أن "دعا الله فى سره أن يقى الناس شر عينيه هذا اليوم، هذا اليوم فقط"[٥٧٦]. على الرغم من أنه فكر فى أمر عينيه فوجد أن "العينين خلقتا لينظرا فكيف يحجب عينيه فلا تريان شيئًا. الأرض والسماء والألوان والبيوت والناس لهم عيون مثله، عيونهم تخيفه أكثر من عينيه، الله وهبه عينين. الله لا يخطئ هو لا يخطئ حين ينظر"[٥٧٧]

إن خرافة العين الصفراء التى تؤذى الأشياء والأشخاص تنتشر فى القرية، حيث الجهل والفقر والمرض والطيرة والتطير التى رفضها الإسلام،



ولكن الناس ما زالوا ـ حتى هذه الأيام ـ "يتشاءمون من العيون الصفراء"[578]، ولذلك نصح الحاج سعيد عم سالم ـ وهو ما زال صغيرًا ـ قائلاً: "ولد ستشقى بسبب عينيك. عندما تكبر لا تقل لشيء ما شاء الله ولا تصلى حين تعجب بشيء على النبى. إذا فعلت فلا تهمس به لأحد. لا ترفع صوتك. كل شر سيحدث فى القرية، ولو حدث مرة، سينسبونه إليك، لا. سيربطون بينك وبين أى شر يحدث"[579].

ويبدو أن خرافة العين التى تسيطر على الناس فى القرية، تسيطر أيضًا على عم سالم ولكنها تأخذ بعدًا وجوديًّا، لأنهم إذا كانوا ينظرون إليه باعتباره "مسئولاً عن مصائبهم"[580]، فهو أيضًا ينظر إليهم على اعتبارهم الجحيم فـ"عيونهم تخيفه أكثر من عينيه."[581]

هم بالنسبة إليه الجحيم لأنهم الآخرون مثلما قال سارتر: الآخرون هم الجحيم، وبسبب هذا الجحيم تحول عم سالم ـ بسبب صفرة عينيه ـ من شخص طبيعى إلى أبى العينين، فكره العيون، بل وتمنى العمى مثل الشيخ البيلى "أتمنى أن أكون أعمى مثله. لأريح الناس من شرى."[582]

وقد تتحوَّل الأسطورة من مجرد حكايات تتداولها الألسن عن الأفعال الخارقة لبعض الشخصيات أو الأشياء إلى فعل يتعايش معه البسطاء من الفلاحين والفلاحات على أنه حقيقة ماثلة فى الحياة، ولكى يعطى الفلاح صيغة الوجود الحقيقى لهذه الأسطورة التى يتعايش معها فإنه يحاول إلباس إحدى الموجودات (نبات ـ جماد) ثوب هذه الأسطورة.

يحدث ذلك فى قصة (**الأعرج**) التى يلجأ الفلاحون فيها إلى شجرة نبق قديمة، يدقون فيها مسمارًا خاصًّا على أمل الشفاء أو تحقيق الرغبة التى يصبون

إليها، "وتناولت المرأة حجرًا، وراحت تدق مسمارًا حديديًّا مثلث الأضلاع، فى ساق الشجرة، فقال لها الأعرج:

ـ ما الذى يؤلمك يا صباح؟

ـ أسنانى تؤلمنى يا عم على، فقلت لنفسى: اذهبى ودقى مسمارًا فى شجرة الأربعين، لكى يسكن الألم، لم أنم، طيلة الليل يا عم على.

ـ لا. ألف سلامة يا بنيتى.

ولم تجاوبه صباح، فقال الأعرج:

ـ لا فائدة من المسامير يا بنيتى، جربت ذلك بنفسى، انظرى عند الأرض.

صاحت صباح وهى تمسك بكفَّيها:

ـ ياه. هذه مائة مسمار يا عم على.

ـ لا يا صباح. هذه خمسون مسمارًا فقط. كلها مساميرى. مساميرى أنا. كل سنة، كنت أدق مسمارًا، وها أنت ترين: لا فائدة."(٥٨٣)

٢ـ القرية، القهر:

للقهر الضاغط على القرية وأهلها صور عدة، فقد يكون قهرًا فرديًّا كالذى يحس فى قصة (**زيارة فى الليل**)، فمدكور "ابن ليل حقًّا جاء من كفر أبو حسين وعين نفسه حارسًا على أرض القرية"(٥٨٤) ـ وعاش "بين الغاب على حافة ترعة البوهية"(٥٨٥) ـ ليلعب دور الفرد. القاهر على أهل القرية، ضاغطًا



بجبروته على وتر الجبن القابع فى قلوب الناس، ولا يستطيع أحد فى القرية التصدى لمذكور وليس ذلك لجبروت مذكور بقدر ما هو خوف وجبن فى القلوب، فبدور ابن الحاج حمزة يصرخ فى وجه مذكور الذى يدعوه لقتله قائلاً: "حرام عليك تريد أن أصير قاتلاً"(٥٨٦) ومحمد بن مصطفى يحدث نفسه بحديث أمه لو قتل مذكورًا" محمد. هيه. أنت قتلت، ابتعد عنى، هه. أبوك لم يفعلها. يدك ستعتاد على القتل يا بنى. عيون الكل تنظر إليه: قاتل. قاتل عندما يعود للبلدة من النقطة، أو من السجن، سيلبسه دور القاتل"(٥٨٧) ولذلك يعجز محمد كما عجز بدور، يعجز محمد لأنه لم يجد الشجاعة الكافية لمواجهة القط البرى الذى يقطع عليه الطريق لأن "شيئًا ما فى داخله، يعجزه عن المواجهة. الجبن، أم التشبث بالحياة خوفًا عليها من الموت."(٥٨٨)

إن محمدًا لن يستطيع مواجهة مذكور لأنه لم يقتل القط البرى ولن يستطيع قتل القط البرى قبل أن يقتل الجبن والخوف إذ كيف "يستطع أن يواجه مذكور وهو بعد يدير وجهه حين تذبح أمه دجاجة ولم يستطع قتل القط البرى الذى يقطع عليه الطريق إلى أرضه، كيف يستحق هذه الأرض إذن ولقمة الخبز التى يضعها فى فمه."(٥٨٩)

ويصعِّد سليمان فياض الموقف ليخبر عن الأسباب التى قد تبدو حقيقية لعدم مواجهة أهل القرية لمذكور، فأهل الريف بعامة "لا يريدون أن يواجهوا الموت أو يصنعوه. ألفوا أن يخرجوا الحياة من الرحم، والحبوب من الأرض. يغرسون بذورهم فى الاثنين. ألفوا أن يرقبوا الظلم والظلمة فى صمت، وينشغلوا بالبحث عن قوتهم، وتقبيل أيديهم ظهرًا وبطنًا. رضا بما يأتى وبما



يبقى، وفى القلب حسرة على ما فات، وندم على ما ذهب وإذا وقع الظلـم عـلى أحدهم صرخ وحده ولم يسمعه أحد."(٥٩٠)

المقتطف السابق يوضح أن حضور الحياة أقوى عند الفلاح من حضور الموت وأن رضاءه بالمقسوم من الرزق يـساوى تمامًـا قبولـه للظلـم والظلمـة، ولذلك لم يعد سبَّة فى جبين الفلاح السكوت عن الظلم والقهر.

وقد يكون القهر جماعيًّا سلطويًّا، وذلك مثـل القهـر التـى تتعـرض لـه جندية فى قصة **(عنزة خالتى جندية)** فعنزتها الوحيدة التى تعيش من باقى ثمنها ـ بعد شراء عنزة صغيرة ـ طيلة العـام، أصـبح ذبحهـا بـل وبيعهـا محرمًـا لأن "الذبح محرم حرمة الحاكم بأمره."(٥٩١) لقد أصبح عـلى جنديـة التـى تعـيش فى أدنى طبقات السلم الاجتماعى ـ كالشريحة العظمى من أهل الريف ـ أن تخضع لكل مراتب القهر السلطوى، بدءًا من العمدة الذى يرغب فى اقتناص الفرصة وشراء العنزة بأبخس الأثـمان، لأن "العمـدة وكـل العمـد يـذبحون فى الـسر ويرسلون بلحم من ذبائحهم للـضابط والمـأمور"(٥٩٢)، وانتهـاء بـضابط المركـز الذى يقرر"أن تحال العنزة للطبيب البيطرى ليقرر ما يلـزم طبقًـا للإجـراءات واللوائح المعمول بها فى قرارات منع ذبح اللحوم أو بيعها."(٥٩٣)

ولأن اللوائح تنص على حفـظ العنـزة مذبوحـة فى ثلاجـة المنـصورة ـ حيث لا توجد ثلاجة فى ميت غمر ـ وهو جزاء كما تقول جنديـة "لا يـساوى التعب: أجر الذبح ومصاريف الثلاجة"(٥٩٤)، فإن جندية تقرر فى النهاية العـودة إلى قريتها امتثالاً لأمره، وصاحب الأمـر فى الحـاضر لا يختلـف فى قهـره عـن صاحب الأمر فى الماضى وذلك عندما "حكم مصر أيام زمـان. حـاكم بـأمره، وحرم على الناس أكل الملوخية."(٥٩٥)



٣ ـ القرية الفقر

فى النصوص الريفية لسليمان فياض تتجمَّع العديد من الإشارات التى ترسم متضافرة شكل القرية الوحيدة، الفقيرة التى ينهل الراوى من معينها المخبوء تحت قبو الذاكرة، وتمر عملية رسم قرية سليمان فياض **بمرحلتين**:

المرحلة الأولى: وهى التى تصور القرية فى طورها الأول، أى قبل أن **تحدث فيها تغييرات** تذكر، وفيها يرصد الراوى **الشكل الجغرافى** للقرية الفقيرة، فى القرية طريق واحد "يطوق القرية كحزام"[٥٩٦]، وهو "الطريق الزراعى الواسع، المترب، الرطب"[٥٩٧].

ويتفرع عنه طرق أخرى عريضة "كان الفلاحون: الشباب، والكهول الذين ما تزال فيهم قدرة على الزرع والقلع، كانوا يدخلون القرية من الطرق العريضة المتربة، قادمين من المزارع الفسيحة مع البهائم والحمير والأبقار والثيران وقافلة أو قافلتين من الماعز والغنم قبل أن يغمر الظلام الدنيا."[٥٩٨]

إذن فالطريق الزراعى هو حزام القرية الذى يدور معها لتتفرع منه طرق أخرى عريضة، ولكنها أصغر منه، يستخدمها الفلاحون كأداة خروج/ دخول للمزارع/ للبيوت، وهذه الطرق لا يميزها سوى أنها (متربة، رطبة، سبخة).

ومن الطريق الزراعى الواسع تتفرع الحارات "المتعرجة"[٥٩٩]. المليئة بأكوام السباخ "وتسلق الطبيب كومة من السباخ فى الحارة، وانحدر هابطًا من فوقها"[٦٠٠]. المزدحمة بالحفر العميقة "وتسلق رمضان الحفر العميقة بالحارة"[٦٠١]، والحارات شريط طويل بين بيوت القرية "التى تخشى من غزو متوقع. تتفرع



حاراتها مع شارع الداير، ومع أن الحارات كانت مسدودة النهايات عند قلب القرية، فقد كان لبيوتها الأخيرة أبواب مغلقة تفتح على البيوت الملاصقة لها فى الخلف، وكانت ثمة جسور خشبية فوق الحارات تصل جدرانها ببعضها البعض"[٦٠٢].

إذن فبيوت القرية متلاصقة ككتلة واحدة لا توجد بينها حواجز، ويرجع الراوى سبب هذا التكتل لخوف الأهالى من أى غزو خارجى، وتترابط هذه الكتل الطينية من أعلى/ السطوح بالجسور الخشبية، ومن أسفل بالحارات المترابطة كشريان، تفتح نهاياتها على بيوت لها أبواب تفتح بدورها على كتلة أخرى ملاصقة لها.

ومن هذه البيوت، بيت سلامة النجار الذى "يعبره كل من يشاء، فى الليل والنهار، ليجد نفسه يجتاز بابًا آخر مفتوحًا على النصف الآخر من البلد."[٦٠٣]

وفى نهاية الحارات يتسع المكان لشجرة الجميز التى "تلقى ظلالاً طويلة فى الجرن المجاور وكذلك ظلال البيوت التى تدير ظهرها إلى جرن آخر مقابل."[٦٠٤]

ويستغل الأطفال هذه الأجران الفسيحة ليلعبوا فى ساحتها "ورأى الأطفال يلعبون فى الساحة عند مدخل الحارات، فى ضوء الشمس وظلال البيوت"[٦٠٥]، فالأطفال يهربون من ضيق الحارات إلى ساحة الأجران أو عند رأس الحارة "توقف عند رأس الحارة. رأى الأولاد يلعبون"[٦٠٦]،أو يتجهون إلى الخارج قليلاً لتنطلق براءتهم فوق القنطرة "كان الأولاد يلعبون فوق القنطرة"[٦٠٧].



المرحلة الثانية: وهى التى رصد فيها الراوى ملامح التغيير التى لحقت بالقرية، ودائمًا ما يقارنها بالمرحلة الأولى، **وأهم هذه الملامح**:

أ ـ الزيادة السكانية

وهى أهم ملمح لاحظه الراوى فى قريته التى كانت تنعم بالخير العميم "الرزق {كان} كثير والناس قليلين، وبعدين الناس بدأوا يكتروا، والخير هوَّة هوَّة واللقمة الواحدة بدل ما كانت بياكلها واحد صبحت يأكلها اثنين ثلاثة أربعة."(٦٠٨)

الزيادة السكانية هى الأساس الذى لمسه الراوى بيده ليحدثنا عن تغير قريته التى قل خيرها وانقسم رزقها، ولذلك يتحسر الأعرج على أيام زمان، على الذى مضى "عندما لم يكن فى البلدة سوى ثلاثة رجال أو أربعة. كان الحاج سعيد والحاج حمزة والحاج غريب والحاج إبراهيم كانوا جميعًا يا فوكس ولم يكن غير واحد منهم. أقل من ثلاثين فدانًا. كان ذلك منذ سنين."(٦٠٩)

ولننظر بعد مرور كل هذه السنين لنرصد واحدًا من أربعة ذكرهم الأعرج كعلامات بارزة فى مجتمع القرية "الحاج حمزة يملك عشرة أفدنة. يستأجر من يزرعها له تحت إشرافه هو وبدور لم ينجب أحد سوى بدور، لكن بدور أنجب واحدًا وعشرين ولدًا وبنتًا ومن امرأة واحدة. مات منهم ثلاثة فقط. الباقون أحياء، يأكلون طوب الأرض، والمرتب الذى يأخذه بدور أفندى أول كل شهر من المدرسة."(٦١٠)

إن الحاج حمزة الذى كان يملك ثلاثين فدانًا فى (**الأعرج**) تقلَّصت إلى عشرة أفدنة فى (**زيارة فى الليل**) كان فى البداية يتولَّى زراعتها بنفسه، ثم تغير

الحال فأصبح يستأجر من يزرعها له، وكان له ابن واحد فأنجب الابن واحدًا وعشرين طفلاً. يأكلون ـ وبكل تأكيد ـ مرتب الأب وأرض الجد وهم يعيشون فى شظف من العيش.

لقد لعبت الزيادة السكانية دورًا خطيرًا فى تغيير ملامح القرية المصرية، وقد امتد أثر هذه الزيادة ليطول المكان نفسه، ليغير من ملامحه، للحد الذى يفقد معه الراوى العائد فى (**الغزوة الواحدة بعد الألف**) الألفة "الساحات الخالية التى كانت بركًا وأجرانًا تناثرت فيها البيوت الطينية بلا نظام. كوخ العرب الذى كان عشًّا صار بيتًا مدهونًا بالطين، مسقوفًا بعروق الخشب. مناخ الجمال أمامه ما زال كما هو: الطوالة، الجمال الباركة، والجزع الباقى من شجرة سنط قضت عليها الأيام والليالى. الكلاب الأولى التى شاخت وماتت. أجيال جديدة رخوة هى هذه الكلاب. غريب هو عنها، ولا ألفة فى أنوفها لرائحته، ومع ذلك تنظر إليه بحياء حقير. تتابعت الدور الجديدة التى لا عهد له بها."(٦١١)

كيف تبقى قرية على حالها والأطفال فيها "كثيرون كثرة البيض فى معامل التفريغ"(٦١٢)، وقد "صبحوا فى عدد النمل."(٦١٣)

ب ـ انتشار التعليم ودخول الإصلاح الاقتصادى

يعد انتشار التعليم أحد أهم ملامح التغيير التى حلت بقرية سليمان فياض. زاد عدد المتعلمين فأحجم العمدة عن ممارسة ظلمه الأبدى ولم "يعد يقدِّر كثيرًا على ظلم أحد مثل زمان. ألف شكوى وشكوى تقدم فيه كل سنة. البلدة امتلأت بتلاامذة المدارس. يشغون مثل عش النمل، فى الصباح وفى



الظهيرة. ليست هناك عائلة إلا ومنها عدد من موظفين فى بلدتنا وخارج بلدتنا."[٦١٤]لقد زاد عدد المتعلمين بنسبة ملحوظة أصبحوا "أكثر من ثلاثمائة فى الثانوى وحده والجامعيون يزيدون على الخمسين."[٦١٥]، وما الشكاوى التى يرسلونها فى العمدة وأعوانه إلا دليل على زيادتهم وتفتحهم "سبب الشكاوى وزيادتها، ليس هو النادى وإنما هو زيادة التنور بين الناس. بين الأهالى زاد التعليم بين أولادهم، وزادت المطالب."[٦١٦]

لقد تحول المتعلمون لأداة رقابية تحكم كل فساد واستثناء، ولذلك رغب المتعلمون فى التجمع، فى إنشاء نادٍ. يقضون فيه أوقات فراغهم، ويناقشون فيه أحوال قريتهم "والله فكرة على الأقل يوسعون عقولهم، ولا ينسون العلم الذى درسوه"[٦١٧]

وقد واكب انتشار التعليم دخول مشاريع البنية التحتية من مياه وكهرباء "النور جاء إلى البلدة وأنابيب المياه مشت فى شوارعها."[٦١٨]كما تحولت أجزاء كبيرة من القرية إلى ما يشبه المدينة، نتيجة انتشار المحال التجارية "المنطقة التى يمر بها فى الطريق حتى الصارى ومسجد ابن عنان، أكثر عمارًا، ومحلات من النصف الآخر للقرية. أضواء الكلوبات فى المحال تحيلها إلى جزء من مدينة صغيرة. هذا هو نصف عائلة العمدة، وعائلات حواشية من المأذون وصابر أفندى والتجار. النصف الغنى الميسور."[٦١٩]

ج ـ تغير القيم والمبادئ

تضافرت زيادة السكان وانتشار التعليم ودخول المشروعات الاقتصادية الكبرى فى دخول الكثير من آثار المدينة لقرية سليمان فياض، وقد



ساعدت هذه العوامل مجتمعه على تغيير الكثير من قيم ومبادئ القرية التى عاشت لسنوات طويلة فى منأى عن أى تغيير، وقد لاحظ هذا التغيير محمد مصطفى الذى "فكر أن البلدة تتغيَّر وشعر أن قلبه مع ما يحدث لكن بين ما يحدث أشياء كثيرة لا ترضيه: طلق عيسوى زوجته بعد شهرين وأعلن أنها لم تكن بكرًا لكنها لم تزبح ووجدت من يتزوجها. أكثر من لقيط وجدوه على باب المسجد ولم يعد من السهل معرفة من تكون أمه ومن يكون أبوه. كشفت البنات رءوسهن وسوقهن، ورحن يتبادلن الغزل خفية فى الحقل وعبر النوافذ وفوق السطوح"(٦٢٠).

لقد حمل التغيير ملامح أشياء ما كان ليرضى عنها الريفى فيما قبل، وقد حمل لواء هذا التغيير هؤلاء الأفندية الذين "يعرفون كل شىء عن القرية. يعيشون فى أعماقها، ومع ذلك يحيون فيها على الهامش. لا يخضعون لعادات القرية وأخلاقياتها وتقاليدها، حين يتعارض ذلك مع مصالحهم الخاصة"(٦٢١).

كيف لا تتغير المبادئ والقيم وقد استعاض هؤلاء الأفندية بما تيسر من الحرام عن الحلال "تحت ستار الليل فى الحظائر النائية، وبين أعواد الذرة، وخلف الأشجار. إليهم تصبو العذراوات والمتزوجات، لكن الخيار فى النهاية لهم. يعرفون معهن حدود العرف، فيؤثرون من دخلن دنيا، ومن يعشن فى ذمة رجل، توقيًا للتهمة والفضيحة"(٦٢٢). كيف لا تتغيَّر القيم وقد دخلت التليفزيونات والراديوهات القرية، "كتر جيلكم يا محمد، وحمل راديوهات صغيرة."(٦٢٣)

من العرض السابق يتضح أن قرية سليمان فياض فقيرة طوبوغرافيا، وأنها مرت بمرحلة تغيير جذرى، وتعد الزيادة السكانية وانتشار التعليم من



أهم ملامح التغيير التى ساعدت فيما بعد على تغيير العديد من قيم ومبادئ الريف المصرى الذى ظل لسنوات محافظًا على ملامح مكانه وقيمه.

٤ ـ القرية، التقاليد

للمجتمع الريفى عادات وتقاليد خاصة. ترتبط على الدوام بشخصيات هذا المجتمع، ولكنها فى الأساس نتاج للمكان الذى يؤثر - بما له من فاعلية وحضور ـ فى إنتاج هذه التقاليد المحيطة بالشخوص والموجهة للحدث.

وفى عالم سليمان فياض الريفى تبرز العديد من هذه التقاليد، ولعل أبرزها:

أ ـ التقاليد والعادات المرتبطة بالطعام

يرتبط الطعام بالحياة برباط غريزى، لأنه إحدى الضرورات الخمس لبقاء النوع الإنسانى، وهو وإن كان عادة فى معظم المجتمعات إلا أنه يأخذ فى حياة الريفى طابعًا خاصًّا وحضورًا يجعل من إعداده وتناوله تقليدًا له بروز واضح فى حياة الريفى وتمتد هذه التقاليد. الطقوس لتتغلغل فى روح النص وشكله كنتوء بارز، يتفاعل من كافة المكونات السردية.

يتناول راوى العالم القصصى الريفى لسليمان فياض هذه التقاليد. العادات فى تجليات عدة، فطريقة الطهو البدائية على "الكانون" من أهم ما يميز عادات الطعام عند القروى "كانت المرأتان تجلسان على مقعدين واطئين من الخشب ينتظران نضج الأرز فى الوعاء النحاسى الصغير، وكان صهد النيران فى الكانون يكسب سمرة وجه المرأتين حمرة لامعة خفيفة."[٦٢٤]

كما يوضح المقطع السابق أن الطهو فى الأوعية النحاسية والجلوس على كراسٍ خشبية منخفضة، من الطقوس الخاصة بإعداد الطعام الذى تنفرد المرأة فى القرية بإعداده، وغالبًا ما يقترن تناول الطعام ـ الوجبة الأساسية ـ بوقت الغروب، حيث العودة من العمل المضنى طيلة يوم شاق فى الحقول "قرب الغروب كان دخان الكوانين يرتفع من تحت قدور البامية والملوخية، حاملاً روائح التقلية الفواحة، وقلى الطيور المذبوحة إلى خياشيم هجانة البلد فى الأزقة والحارات ودوار العمدة، وفى الصباح توقد بعض الأفران لخبز أقراص من القمح الطازج."[٦٢٥]

كما يوضح المقطع السابق أن الأكلات التقليدية ذات الروائح الفواحة (البامية والملوخية) هى الأكلات الأساسية عند الفلاح المصرى. كما يدخل إعداد الخبز الطازج يوميًّا فى طقوس الطعام، وتدخل هيئة الجلوس حول موائد الطعام فى الطقوس والعادات الدالة على تجمع العائلة. كما أنه يظهر من خلال طريقة الجلوس ذاتها مدى ظهور بعض القيم المنتشرة فى القرية، ومنها توقير الصغير للكبير "أخذ {الحاج على} مكانه الفسيح حول الطبلية وراح يأكل بهدوء"[٦٢٦].

ويدخل الطعام طقسًا أساسيًّا فى مرض الفلاح/ عم سالم الذى يأمر بوجبة دسمة عقب قيامه من مرض طويل، كعلامة على شفائه "اذبحا لى دجاجة، بل بطة، أريد غداء شهيًّا ومرقًا"[٦٢٧]. أو يأمر به الطبيب لسرعة الشفاء "ولما يصحى جهزوا له فرخة شمورد يأكلها"[٦٢٨].

ولحب الحاج إبراهيم فى طقوس الطعام، فإنه يرفض تغييرها حتى ولو كان مريضًا، بل إنه يتعايش مع طقوسها وهو "يأكل بتلذُّذ شديد ثلاث



وجبات لا تنقص مرة ولا تزيد مرة، حتى وإن مرض، ونادرًا ما يمرض، وأكلاته من الخضار النيئ واللحم المحمر والأرز المعمر، وأرغفة القمح الخاص المنفوخ، المقرمش، الخارج لتوه من الفرن، وبينهما لا تعدم يده حبات من الطماطم وعيدان القصب والبلح الزغلول والتمر وسواهما. كل فى موسمه طبعًا. يدفع بها إلى فمه فى سعادة وفرح ويقدمها لكل من حوله بحب."[٦٢٩]

كما يدخل طقس الطعام فى القرية دليلاً على الفرح والبهجة "يحاول فى داخله أن يسعد نفسه بزوج الحمام الذى وعدته به زوجة جده، وطاجن الأرز باللبن الذى ستنضجه له فى الفرن.

ويلتصق طقس الطعام بالواقع الاجتماعى المتمايز فى القرية، حتى أنه يعد علامة فارقة على مستويين اجتماعيين، فالعمدة الذى يقرر عقب فرحته "ذبح عجل على مدخل الدوار."[٦٣٠] يقابله فرح البسطاء بما يتناسب ووضعهم المادى "كان عبد المعطى قد نال قبل أسابيع ثانوية الأزهر من المعهد الأحمدى بطنطا، وذبحت أمه نظيرة له بطة."[٦٣١]

إذن فطقوس الطعام تختلف من طبقة لأخرى، ففى حين يناجى حسن قريته الفقيرة معتمدًا فى تصوير فقرها على الطعام بقوله: "يا من تنامين على المش ورؤوس البصل وتحلمين بالسمن والعسل."[٦٣٢]نجد قلة من الأغنياء يفطرون بالفاخر من الطعام "وأفطر: شرب شايًا ولبنًا، وأكل قشدة وفطيرًا وبيضًا وعسلاً."[٦٣٣] أو تقدم لهم وجبة الغذاء الشهية، فيرفعون الغطيان "عن الأطباق {ليجدوا}: صلصة وفتة وأرز وملح ودجاجة محمرة لتوها."[٦٣٤]



ب ـ العادات الزراعية

للحقول وما يتصل بها من (زراعة، رى، حيوانات) حضور الحياة عند الفلاح المصرى، فهى مهنته التى تربى عليها منذ آلاف السنين، منذ أن عرف المصرى القديم الزراعة والاستقرار فى وادى النيل، ولذلك فإن لها من الطقوس ما هو أصيل، أصالة الفلاح نفسه، وخاصة فى مجتمعات ريفية خالصة كتلك التى يحكى عنها سليمان فياض.

وفى ريف سليمان فياض تنقسم الزراعة إلى قسمين:

١ـ تقليدية: حيث الخلاء الفسيح لزراعة (القطن، البرسيم، الذرة، الأرز...) وهى المزروعات التقليدية التى يزرعها الفلاح "وعلى المدى فى اتجاه القرية، تمتد مساحات المزارع، أعواد الذرة ما تزال خضراء لم ينبت لها شواش، ولم تحتضن أوراقها الكيزان الخضراء. تحت حقول الذرة كانت أحواض البرسيم. أعواد ما تزال صغيرة، غضة. أعواد القطن انتشرت لوزاتها الخضراء. بعضها تفتح عن قطن أبيض. روائح الخصب والنماء والتراب تزكم أنفه"(٦٣٥)

ويبيع الفلاح من هذه المحاصيل ما يفيض عن حاجته الأساسية، والتى يختزنها فى بيته لأولاده وبهائمه "كانت البيوت قد اعتادت منذ زمن بعيد ادخار الحبوب فى الصوامع، والجبن فى البلاليص والحبوب فى الأشولة، والبقول فى قدور الفخار وحتى علف البهائم كان مدخرًا فى أركان الزرائب."(٦٣٦)

فى الصباح لا عمل للفلاح سوى الذهاب للحقل "سيذهب الرجال للحقول مع الصباح. لن يبقى فى القرية سوى النساء والأولاد."(٦٣٧) يذهب

الفلاح راكبًا حماره الذى يتفرَّد عند الفلاح بحب خاص وطقس خاص "نـزل من فوق حماره، وربط حبل عنقه فى جذع السنطة القريبة من الجميـزة العتيقـة، الباركة، الظليلة. هبط منحدر الطريق إلى رأس أرضه ودفن يده فى مكان بعينـه من كومة السباخ، وأخرج " شقرفا " نزع خرقتـه عنـه، وحـش حـزمتين مـن البرسيم حملها إلى حماره. كان الحمار ينثر رزازًا بين حين وآخر مـن أنفـه. هـازًّا ذيله. متشممًا الأرض، وضع البرسيم أمامه، وربت عنقه بمودة."(١٣٨)

والفلاح يتفانى ويتحامل فى سبيل نضج المحصول. الـذى يعـد اكـتمال نضجه دليل نجاح وبقاء لحياة الفلاح نفسه "كان مكاوى يتصبب عرقًا، وفكر أنه ينبغى للساقية ألا تكف عن الدوران حتى الصباح، إلى أن يـأتى ابـن عمـه إليه، وتحامل مكاوى على نفسه، وغادر الطوالة على قدميه، وفك رباط البهيمة، وذهب إلى المدار، كان ينبغى للساقية أن تدور حتـى ولـو كـان ميتًـا. لا بـد أن تشرب الأرض، وأن يكبر الأرز ويكبر، ويصبح أصفر مثل الكردان الـذهبى، وضرب مكاوى البهيمة بحبل من التيل، فراحت تدور بالساقية وترسل أنينها الرتيب، وعاد هو بالبهيمة المجهـدة، لتأكـل وتـستريح، وأخـذ يوثـق قيودهـا فى الوتد."(١٣٩)

وفى الزراعة التقليدية لا تدخل الصناعة، حتى الصغيرة منهـا، فى حيـاة الفلاح، فهو فطرى بدائى فى زراعته، وفى حياته، ومع ذلك فلم يعـدم الفـلاح نظرا للتطور الصناعى الحادث من استخدام بعض الآلات التـى تـسهل عليـه بعض الأعمال الشاقة.



ومن أشهرها ماكينة الحرث التى رآها عم سالم وهو يعبر وابن أخته أرض الحاج محمود " أوغلا معًا فى أرض الحاج محمود، عابرين الرقعة التى لم تحرث بعد. ظلاهما يسيران معهما، فراشات الحقول تتطاير حولهما، وشقوق الأرض تتكسر حوافها. كان الوابور يعمل جيدا، تابع عم سالم الوابور بعينه وهو يعمل، مفتونا بقدرته، فكر: ما يعمله فى ساعة، يعمله رجال عديدون فى يوم."(٦٤٠)

٢ـ زراعة الفاكهة: وهى نوع متطور من المزروعات التى دخلت حديثًا، ولذلك فهى قليلة فى مساحتها النصية مثلما هى قليلة فى رقعتها الزراعية. يزرعها بطل قصة **(الجفاف)** وهو حزين عليها بعدما جفت مياه الترع والقنوات "جاء شهر أغسطس هذا العام ولم تجر مياه فى الترع من النهر الكبير، وكانت القناطر مفتوحة الأبواب، وبرابخ السواقى مرفوعة السدود، وبدا جدى قلقًا، ينظر بحزن إلى أشجار الموالح، فى نصف الفدان الذى نملكه، وهى تجف وتصفر أوراقها، وتتساقط، وتتوقف عن الإزهار والإثمار: أشجار الجوافة، وأشجار البرتقال، وأشجار الليمون، وأشجار التين، وأشجار الخوخ، وما تحتها من شجيرات البطيخ والشمام، والقثاء، الأرض تحتها تتشقق، وتعلوها ذرات ملح ليس لها مذاق."(٦٤١)

وبعامة، فإن طقوس **(الطعام، الزراعة)** تعد من أهم مفردات العالم القصصى لريف سليمان فياض. تشكل مجتمعه أحد أهم أجزاء الصورة التى ترسم حياة الفلاح المصرى. تدخل بتركيبتها فى بناء السرد، لتطور الحدث أو توضحه، كما أنها تحدث فى نفس القارئ ألفة وتواصل مع هذا العالم الملىء بالحيوية.

٢ ـ فضاء المدينة:

الموقع والتسمية دلالة حضور أم دلالة غياب؟

يحتل فضاء المدينة الشكل الأكثر ورودًا فى قصص سليمان فياض يدل على ذلك ظهور عالم المدينة فى أكثر من ثلاثين قصة مقابل خمس عشرة قصة لعالم القرية.

والجدول الآتى يحاول رصد عالم المدينة بحصر الموقع وتحديد الاسم إن ذكر.

م	اسم القصة	تحديد الفضاء المدنى				الإشارة النصية الدالة على التحديد صراحة أو ضمنًا
		الدلتا	الصعيد	القاهرة	اسم المدينة	
١	اللص والحارس	+	-	-	الزقازيق	ذكر محطة القطار ـ الورشة ـ سور المعهد
٢	عندما يلد الرجال	+	-	-	الزقازيق	" على الرصيف الرئيسى بمحطة الزقازيق " ـ ص ٣٩
٣	اللغز	+	-	-	الزقازيق	ذكر (حى الحسينية ـ كفر الحريرى ـ عزبة أبو حسين
٤	جناح استقبال النساء	-	-	-	-	-
٥	رغيف البتانوهى	+	-	+	الزقازيق	"الدنيا حر والكورنيش فاضى" ـ ص ٢٩٦ كانت مرهقة من غسيل البيوت ـ ص ٢٩٧



م	اسم القصة	تحديد الفضاء المدنى				الإشارة النصية الدالة على التحديد صراحة أو ضمنا
		الدلتا	الصعيد	القاهرة	اسم المدينة	
٦	كـل الملـوك يموتون	+	-	-	الزقازيق	"إنــه ملــك الــشطرنج فى الزقازيق" ـ ص٣٠٧
٧	الغضب	-	-	+	-	"جـاء يبحـث عـن قوتـه فى العاصمة" ـ ص ٤٦٢
٨	التهمة	-	-	-	-	-
٩	فى زماننا	-	-	+	-	"جاء المترو من خلفه، قادمـا من حلوان والمعادى ومار جرجس ودار السلام " ـ ص ٢٠٤
١٠	الضباب	-	-	-	-	-
١١	العربة الرمادية اللون	-	-	+	-	"فى هذا الشارع قرب ميـدان باب الحديد" ـ ص ٢٩٤
١٢	صرخة فى واد	-	-	+	-	"بينهما كرمة بن هـانئ، فـيلا مـن طـابقين، متحـف حمرتـه طوبية" ـ ص ٣٢١
١٣	وفـاة عامـل مطبعة	-	-	+	-	"من شبرا إلى مصر القديمة" ـ ص ١٤٧
١٤	حلقة ذكر	+	-	-	الزقازيق	"فمثل هذه الأسماء كان شائعًا فى حى الحسينية" ـ ص ١٦٧



م	اسم القصة	تحديد الفضاء المدنى				الإشارة النصية الدالة على التحديد صراحة أو ضمنا
		الدلتا	الصعيد	القاهرة	اسم المدينة	
١٥	أوراق الخريف	-	-	-	-	-
١٦	المسلسل	-	-	+	-	" عبر كوبرى قصر النيل " ـ ص ٢٣٩
١٧	زينب	-	-	+	-	" أكدت لى أنها تعرف الطريق إلى محطة السكة الحديد بميدان رمسيس" ـ ص ٣٠٦
١٨	زهرة البنفسج	-	-	+	-	" وانزلها أمام باب كليتها بالجامعة، واذهب أنا إلى كليتى " ص ٣٢٥
١٩	الذئبة	-	-	-	-	-
٢٠	أطلال على رصيف مقهى	+	-	-	المنصورة	" كانت تأتى إلى بيت أهلى بالمنصورة " ـ ص ٣٥٠
٢١	عود كبريت	-	-	-	-	-
٢٢	العودة	-	-	-	-	"غادر المترو ودخل الحى العاشر " ـ ص ٣٦٧
٢٣	اللوحة	-	-	-	-	-
٢٤	جاكيت من الفرو الرخيص	-	-	-	-	-

م	اسم القصة	تحديد الفضاء المدنى				الإشارة النصية الدالة على التحديد صراحة أو ضمنًا
		الدلتا	الصعيد	القاهرة	اسم المدينة	
٢٥	ذات العيون العسلية	-	-	+	-	"على الصورة توقيع محمود سعيد " ٤٤٤
٢٦	الشرنقة	+	-	-	الزقازيق	"فكر عندئذ أنها واحدة من نساء أبو كبير نزلت الزقازيق" ـ ص ١٤
٢٧	الطائف مدينة جميلة	-	-	-	الطائف	"كانت سماء الطائف صافية" ـ ص ٦٨
٢٨	سندريللا	+	-	-	الزقازيق	"ونسيب الزقازيق لخديجة" ـ ص ٤٨٠
٢٩	قنديل	-	-	+	-	"رجعنا على أقدامنا إلى بولاق" ـ ص ٤٨٨
٣٠	الذبابة البشرية	-	-	+	-	"وإلا ضاعت فى شوارع القاهرة"ـ ص ٤٥٥

من الجدول السابق يتضح أن عدد القصص التى تدور أحداثها فى المدينة يفوق فى عدده عدد القصص التى تدور أحداثها فى الريف، كما وردت مدينته مسماة فى عشرين قصة، ثمانية منها فى الدلتا واثنتا عشرة فى القاهرة، وذلك فى مقابل تسع مدن غير مسماة.



فهل تعنى التسمية وتحديد الموقع للمدينة مقابل التنكير للقرية أن سليمان فياض كاتب مدينى، يحب المدينة ويرغب فى رصد سماتها ومظاهرها، يحكى عنها معرفًا بها، لأنها الأقرب إلى نفسه؟ أم أن الأمر مختلف؟

أعتقد أن أرقام الإحصاء السابق، هى التى دفعت بالسؤال ليطرح نفسه بهذه السرعة، ولكنى أرى أن تأجيل الإجابة عنه لعرض بعض الملاحظات قد يغير من نتيجة الإجابة، إن لم ينف السؤال أصلاً.

الملاحظة الأولى:

على الرغم من كثرة القصص التى تدور أحداثها فى المدينة فإن الخروج بمظاهر عامة تتردد بشكل واضح، أمر يصعب تحديده، فالمدن فى قصص سليمان فياض لا تمثل إلا صورة شاحبة، فقيرة، حتى إنه يمكن استبدال مسرح أحداث مدينة بأخرى دون أن تتغير معالم الحدث أو البنية نفسها، وذلك لأن ما يحدث فى القاهرة يسهل حدوثه فى الزقازيق أو المنصورة أو أية مدينة أخرى، فلا وجود لخلفية مدنية واضحة يسهل التعرف عليها، فهذا مقهى فى مدينة وهذا شارع فى أخرى وهناك مبنى فى ثالثة وكورنيش فى رابعة، أماكن متفرقة فى مدن لا تلعب دورًا فاعلاً أو مؤثرًا، هى فقط خلفية شاحبة لا يبدو فيها العمق والرائحة والرؤية والإحساس. إن المظهر الوحيد لهذه القصص هو أنه يستحيل وقوع أحداثها فى غير المدن.

الملاحظة الثانية:

إن عدم وضوح مظاهر شاملة لبنية القصص المدنية ـ من الناحية المكانية ـ ينفى الفرضية الموجودة فى السؤال المطروح، وضم القصص التى تدور أحداثها فى مدينة الزقازيق إلى عالم الريف يزيد من رفض هذه الفرضية.

ويعد ضم القصص التى تدور أحداثها فى مدينة الزقازيق لعالم الريف تعديلاً منطقيًّا لنتيجة الإحصاء الخادع فى صورته الأولى، وذلك لأن أبطال وشخصيات هذه القصص من أبناء الريف النازحين فى وقت مبكر من حياتهم للمدينة، إنهم طلاب صغار السن ما زالت تجرى فى عروقهم خصوبة الريف رغم أنهم يعيشون فى المدينة، فإذا أضيفت هذه القصص وهى (**سندريللا، الشرنقة، اللغز، حلقة ذكر**) إلى مجموعة القصص الريفية تعدل الإحصاء بواقع (١٩) قصة مدينية مقابل (٢٦) قصة ريفية، مع التحفظ على قصص (**عندما يلد الرجل، كل الملوك يموتون، اللص والحارس**) لأن أحداثها وأبطالها مدنيون لدرجة يصعب تصنيفها فى عالم الريف، فإذا تم استبعاد هذه القصص الثلاث لاعتبارات فنية، فإنه ينبغى إضافة قصة (**التهمة**) وهى من القصص المدينية غير المسماة لعالم الريف، وذلك لكون جميع أبطالها وأحداثها تدور فى نطاق الريف الساكن فى المدينة لاعتبارات وقتية بسيطة. مع استبعاد قصة (**الطائف مدينة جميلة**) لكونها تحدث برمتها كاملة خارج مصر.

وبناء على هذه الرؤية يتعدل الإحصاء لشكله النهائى بواقع (٢٠) قصة ريفية، مقابل (٢٤) قصة مدينية وهى نسبة إن لم تدل على تقارب فإنها لا تشير أبدًا إلى تفارق.

الملاحظة الثالثة:

ترتبط هذه الملاحظة بالذوق الأدبى، لأن من قرأ أو يقرأ سليمان فياض يصنفه بدون تردد فى عالم الريف، فالقصص المهمة، المحكمة البناء مثل (**الغريب ـ امرأة وحيدة ـ عطشان يا صبايا ـ وبعدنا الطوفان**) هى التى تعلق

بذاكرة القارئ بعد الخروج من القراءة. بل إن حكايات الريف وأحداثه وشخصياته وهمومه المطروحة فى قصص (**زيارة فى الليل، الأعرج، الصوت والصمت، ضريح ولى الله المقدس، بلهنية، الغزوة الواحدة بعد الألف، عنزة خالتى جندية**) تثير شهية القارئ لمزيد من القراءة، وتؤلمه ليتعايش مع الواقع الريفى أكثر من غيره.

الملاحظة الرابعة:

وهى المسئولة ـ بكل ثقة ـ عن تحديد مدى تصريح الكاتب بميله، أو عدم ميله، للمدينة، وذلك طبقًا للنصوص نفسها، لأنها المسئولة تمامًا عن تأكيد فرضية السؤال أو نفيها، دون الالتفات للإحصاء.

من مقولة (المدينة تأكل سكانها) ينطلق سليمان فياض خلف هذا الورم الحضارى ليؤكد عبر العديد من الرموز والنصوص على كراهية راويه وبطله لعالم المدينة الشرير. يتخفى سليمان فياض فى شخص المؤلف الضمنى ليتماهى مع الأبطال فى التصريح علنًا وضمنًا بكراهية المدينة، وخاصة إذا كانت العاصمة/ القاهرة، التى قهرته وقهرت أبطاله. يكره مبانيها وطرقها وازدحامها وبلادة أهلها، وانمحاء أحاسيسهم.

فالمدينة آلة ضخمة لا تكف حركتها، قلبها ـ كما يصف الراوى ـ "ينبض كدوى موتور ضخم لا يكف عن الطنين"(٤٢)، الساكنون فيها أشبه بآلات تدور فى ترس ضخم، لا يتوقف ليرى شيئًا مما يحدث ولذلك يتعجب الدكتور حسن من عدم توافد حالة ولادة فى "مدينة كبيرة تعج بالناس والمرض والميلاد والموت"(٤٣)، وكأن المدينة مجمع للمتناقضات، تبتلع فى شوارعها كل وافد

غريب، ولذلك يخشى البطل فى قصة (**الذبابة البشرية**) على حبيبته/ صفاء من الضياع "وأيقن أنه لا بد أن يذهب معها وإلا ضاعت فى شوارع المدينة التى لا أول لها ولا آخر"(٦٤٤)

ينظر الريفى للمدينة، نظرة مختلفة، فهى فى مخيلته "النهر العريض، الشوارع الفسيحة، العمائر العالية، المتاجر الكبيرة، أجسام الناس الكرشاء المترهلة، عيونهم التى تتدلى من تحتها الجيوب"(٦٤٥). تتميز- كما يرى الريفى - بالاتساع وارتفاع المبانى والمتاجر الكبيرة الدالة على زيادة حركة البيع والشراء، بها المتخمون بالمال والغذاء.

ويشترك ابن المدينة مع الريفى فى كراهية المدينة، بل إنه يحنق عليها وعلى العلب الأسمنتية التى تملؤها "على الشاطئ المقابل، فى الضفة الأخرى، تنتصب العمائر كرموز جنسية، كأعضاء التناسل كالبرج المزركش الوحيد والمآذن المنقوشة الألف. شرفات العمائر عيون، غرفة أقفاص عصرية مفروشة بفاخر الأثاث. أسطحها نهايات مبتورة، متراوحة الارتفاعات والمساحات، كأقدار الخلق، فى المدينة كتل من الحجر صماء، كقلوب أهلها، تراصت عرضًا وطولاً، حفرت فيها بلا ذوق، وبتفكير تجارى خالص، فجوات ودهاليز، ظاهرها الغليظ خير من باطنها. باطنها خير من قلوب أصحابها."(٦٤٦)

المدينة كما يراها بطل (**صرخة فى واد**) لا يميزها إلا ارتفاع العمائر التى يسكن بداخلها أناس باطنهم أسوأ من باطن تلك العمائر، التى تتراص بجوار بعضها مثل الكتل الحجرية. إن الساكنين فيها سجناء فى أقفاص عصرية، رغم فرشها بفاخر الأثاث، ماتت قلوبهم فى هذه العلب الأسمنتية، ولذلك فهم لا



يفعلون شيئًا للمذبوح فى قصة (**عود كبريت**) سوى "تحريك أقراص التليفـون وراء النوافذ."(٦٤٧)

إن ابن المدينة محاصر بمشاهد متكررة، تبدو من كثـرة تكرارهـا وكأنهـا مألوفة، على الرغم من حقيقتها المرعبة، تومض فى عقـل يـسرى وتتراكـب فى لحظة مراجعة مع النفس بعد مشاهدة جثة يوسف مـسجاة فى عـرض الطريـق "تقافزت إلى رأس يسرى مشاهد متناثرة. تبدو له اللحظة فقط مرعبة: لم يلتف ساعده حول زوجته منذ شهر. هى تقول له: لا نفس لى. هو يقول لنفسه: بركة يا جامع. خبر فى صحيفة يعلن موت تاسع عالم فى شهر واحد. لم يزد عمر أكبر هؤلاء العلماء سنًّا عن الأربعين. أحدهم سقط فى الطريق بذات السكتة القلبية، وحملوه إلى المشرحة، لم يعرفوا له بيتًا. أوشكت جثته أن تصير مـسرحًا لمـشارط الطلبة، اكتشفه فقط مأمور سجن، كان الميـت قـد شرف سـجنه عـدة أعـوام، اكتـشفه بقـانون الـصدفة، فى البنـك، وقفـت الأرامـل مبتهجـات، يـصرفن المعاشات، يمضغن اللبان، يرتدين الملابس الملونة، تفوح منهن روائح البـودرة والأنوثة والعطور، برغم حداثة العهد بالحداد. عناوين الصحف حمـراء بلـون الحرب، سوداء بلون الانتظار، والأيام الهامدة.."(٦٤٨)

وعلى الرغم من وفـرة الأجهـزة الكهربائيـة الحديثـة فى المدينـة، وهـى الأجهزة التى تساعد على توفير الوقت والجهد والاستمتاع بالحياة، فإن يوسف فى قصة (**فى زماننـا**) يـضيق بهـا "سـئم الراديـو، وكـره التليفزيـون"(٦٤٩). كـره التليفزيون ـ كما كرهه بطل قصة (**المسلسل**) لأنه فى الوقت الـذى يعـرض فيـه "مشاهد طبيعية بكر لا عهد له بها ومدنًا لم يرها من قبل حينًا تبدو كحلم جميل



وحينًا يراها مثل كابوس مرعب مزدحم بالعنف والفوضى."[٦٥٠] التليفزيون يصور مدنًا جميلة تبدو كحلم ولكنه لا ينفك عن رصد سمات مدن ـ مثل مدننا ـ تعج بالعنف والفوضى، عنف الواقع القائم على التمايز الطبقى وفوضى الزحام الذى على أساسه قام عالم المدينة بكل ما يحتويه من متناقضات تجعل الفرد فيه مثل قطرة ماء فى نهر عارم لا يتوقف لموت أحد "فى وسط المدينة تأكد أن أحدًا لن يتوقف له، لينزف له دمًا فى عربته وليحمله إلى طبيب أو إلى بيته."[٦٥١]

يرصد يوسف واقع المدينة "عالية الضجيج"[٦٥٢]، مقارنة بواقع الريف "سيركب الأتوبيس ويصل إلى عمله فى باب الحديد، فى الموعد المحدد، ويرقب من النافذة قبل أن يجلس إلى مكتبه، رمسيس الحجرى الخالد، وهو يبول على وجه المدينة، من قدميه، ويغرقها بخير عميم، آباؤه كانوا يشربون من أباريق الفخار المبردة فى هواء الليل، وهو لا بد أن يشرب من "الفريجيدير"، وهى لا بد أن تخيط ثيابها عند أحسن خياط، كجاراتها."[٦٥٣]

إن واقع المدينة رتيب، رتابة حركة البطل الآلية، رغم الصخب والزحام. ينظر يوسف إلى القاهرة فى ميدانها الشهير، فيراها من مكتبه مبولة لتمثال حجرى وُضع من دون ذوق فى إشارة مرور لدولة نامية، لا يرى فارقًا بين حياته الآن فى المدينة وحياة آبائه القديمة فى الريف، المظاهر فقط هى التى أدت لشدة الصراع "الكل أصيب بسعار المظهر وبالرغبة فى مزيد من رياش العيش وآلاته المنزلية"[٦٥٤] ولذلك فهو يخاف على عالم الريف/ الفطرة من انتقال عدوى المدينة/ التناقض، إليه "المدينة تصيب القرية بعدوى أدوائها، ومن هم فى الأسفل يقلد من فى الأعلى، لم يحدث العكس أبدًا."[٦٥٥]



ويرتبط الحنين للقرية دائمًا ـ بوصفها المكان الأموى الطاهر ـ بحلم تحرير الأرض والعودة إلى الفطرة. يبث بطل (جسر حى) مشاعره نحوها، وهو فى طريق الموت، يشم رائحتها وهو يحلم بالعيش فى حقولها "هل تشم رائحة الشعير والأرض؟ إنها تذكرنى بقريتى، عشت فى المدينة سنوات عدة بعيدًا عنها، كم أحن إلى قريتى الآن."(٦٥٦) يراها ساكنة فى قلبه كحبيبة أبدية لأنه "كلما ابتعد عن المدينة يحس بالألفة والونس الليلى وللأرض، عالمه الأزلى القديم."(٦٥٧)

إن البعد عن المدينة فى حد ذاته يعطى الإحساس بالألفة والونس، لأن الخروج من المدينة يستدعى الأرض البكر والطبيعة الحية حيث عالم الأزل والقدم والفطرة.

إن هذه الإشارات النصية ـ وغيرها مما لا يتسع له البحث ـ تؤكد على كراهية البطل والراوى ومن خلفهما سليمان فياض ـ الكاتب المتخفى فى صوت المؤلف الضمنى ـ للمدينة، يحن دائمًا للعيش فى الريف حيث يختبئ عالم الطفولة تحت قبو الذاكرة، ينهل من القرية حكاياته المختلطة بدمه رغم افتراقه جسديًا عن العيش فيها.

الملاحظة الخامسة(*):

يؤدى تتبع تاريخ صدور المجموعات القصصية ـ التى أصدرها سليمان فياض منذ الخمسينيات وحتى آخر مجموعة أصدرها الكاتب فى التسعينيات ـ على عدم خلو مجموعة واحدة من القصص الريفية، فما من مجموعة أصدرها سليمان فياض إلا وتضمنت قصة أو اثنتين من القصص التى تحكى عن عالم

القرية، وفى هذا دلالة على عدم مفارقة الكاتب لعالم القرية الذى، وإن كان قد فارقه جسديًّا منذ ما يزيد على نصف قرن، إلا أنه ما زال يحمل فى دمه جينها الوراثى، وهو الجين الذى يتنحى لبعض الوقت ولكنه دائمًا ما ينجب ابنًا (قصة) له/ لها نفس المردود الوراثى.

وهكذا يمكن القول ـ من واقع الملاحظات السابق ذكرها ـ أن علاقة سليمان فياض بالقرية المصرية، التى هو واحد من أبنائها الذين تربوا فيها وكتبوا عنها، علاقة قائمة، شامخة رغم عنف السؤال المطروح وخدعة الإحصاء الأولى.

ثانيًا : الفضاء المبهم

هو الفضاء غير المحدد بالمرة، وإذا أعطى المؤلف بعض التحديدات فإنها تزيد الأمر إبهامًا وغالبًا ما يتم الاستعانة بهذا الفضاء فى قصص الأفكار حيث "تكون الأفكار فيها هى مصدر حيوية العمل، وهى التى تؤصل وتشكل وتدفع الزخم القصصى، بدلاً مثلاً، من العواطف، والاختبار الأخلاقى، أو العلاقات الشخصية، أو تحولات المصائر الإنسانية."(٦٥٨)

ولذلك فإنه إذا عمد المؤلف لتناول أفكار تجريدية بعينها، ألبسها ثوب الحوار والشخصيات والحركة قصة تحكى، فإذا كان القالب لفكرته هو القصة القصيرة، أصبح أمر تحديد الفضاء فيها أمرًا لا فائدة منه، فالمهم لديه هو عرض الفكرة وفى سبيل عرضها يتنازل عن بعض التكنيكات الفنية، وفى هذا الشأن يقول د. سيد حامد النساج عن قصص الأفكار: "ونحن هنا ـ والحالة هذه ـ يجب أن لا نتساءل عن الحدث أو الشخصية المتطورة أو الحركة المتدفقة أو



وحدة الزمان أو وحدة المكان أو ما شابه ذلك مما يكون البناء الفني للقصة القصيرة. ذلك أن الكاتب أولاً وقبل كل شيء يستهدف التعبير عن (فكرة) مجردة."(٦٠٩)

ويعد غياب الفضاء وعدم تحديده إحدى أهم سمات قصص الأفكار عند سليمان فياض، ففى قصص (**على الحدود، الكلب عنتر، ليلة أرق فى حياته، الشيطان، خريفان، القفص**) يناقش الكاتب قضايا (الحدود السياسية والتواصل الإنسانى، غياب الديمقراطية، ديكتاتورية الحاكم، العلم والجهل، القدر والوحدة، الحرية والعبودية) على الترتيب.

ففى قصة (**على الحدود**) يعرض سليمان فياض لفكرة السلام الذى ينبغى أن يسود العالم بدلاً من الحدود السياسية المصطنعة، التى تقف حاجزًا أمام التواصل الإنسانى. يجسد لهذا المعنى حارسين ـ جنوبى وشمالى ـ يقفان على حدود دولتيهما المتعارضتين. يتبادلان الحوار والزيارة ليتعارفا على جوهر الإنسان الحقيقى، بعيدًا عن الأسلاك الفاصلة لطبيعة واحدة تشرق لها شمس واحدة ويجمعها فى النهاية ليل واحد.

وفى قصة (**الكلب عنتر**) يتحدد الفضاء فى سجن يرفض فيه عباس الاعتراف على أمور لا نعرفها، ويقرر المأمور بعد فشل كل وسائل التعذيب الاستعانة بالكلب عنتر ليرغم عباس على الاعتراف. يتحدد الإطار السجنى كإطار لهذه القصة، إلا أن مكان السجن ونوع الاعتراف المطلوب وزمن الأحداث، يبهمه الكاتب لتبقى سلطة القهر السياسى هى الفكرة الواضحة فى عناصر القص المبهمة.



وفى قصة (**ليلة أرق فى حياته**) يصور الكاتب حاكم إحدى الدول وقد جفاه النوم فى ليلته، فأرسل إلى مدير مكتبه الذى أعتقد أن الحاكم قد عرف حقيقة التنظيم السرى الذى يقوده هو ومن معه من أفراد التنظيم. الدولة والشخصيات (الحاكم، ومدير المكتب...) عناصر غير محددة توازى فى تجريدها الفضاء المبهم الذى أراد الكاتب من خلاله تصوير واقع الشعوب العربية الخاضعة قهرًا للحاكم المستبد.

وفى قصة (**الشيطان**) ينبهم الفضاء عبر تحديدات لفظية من قبيل (الشمال، الجنوب، هنا وهناك). يصعب الإمساك به لأن حركة البطل/ حسن تتسع، على الرغم من تحديدها لنقطة فاصلة فى حياته. تبدأ بالعودة بعد غياب استمر ثلاثين عامًا وراء البحار. يعود بعد غياب وهو يركب السيارة الأولى فى تاريخ بلاده "لعلك أول سيارة تنزل أرض بلادى"[٦٦٠]. يقطع المسافات بأداة الحركة السريعة "من الشمال ينحدر بسيارته الفورد الحمراء صوب الجنوب. كانت الأرض صخرية مستوية، تغطيها طبقة من الرمال، وعبر حدود وهمية مفتوحة، ربت على مقود السيارة"[٦٦١].

ينحدر البطل من الشمال للجنوب سائرًا بالعربة فى طرق وعرة "لكنه رأى الفضاء واسعًا أمامه لا شىء سوى الصحراء والسماء والأفق وبينهما نباتات الصبار الجافة والأشواك والعطش"[٦٦٢]. الطريق إلى الجنوب ـ كما يرمز البطل ـ كالجنوب نفسه، الذى ما زال يعيش فى كهف الماضى، ولذلك يهتدى حسن فى طريقه ـ على الرغم من العلم الذى أتى به ـ بالنجوم "لم تكن على الأرض أية معالم لطريق، فتوقف بالسيارة وظل موتورها يهدر، ونزل ليرقب



نجمة القطب فى الشمال، وتابعها إلى الجنوب ووضع أمام نفسه نجمة بعيدة، يستهدفها فى سيره خشية التيه، وعاد إلى سيارته يندفع بها نحو النجمة، مجتازًا أرضًا مشققة تنبئ أنه فى الطريق الصحيح الى قريته"(٦٦٣). الاهتداء بالنجوم، علم قديم ذكره القرآن الكريم، بقوله تعالى ﴿وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ﴾(٦٦٤). يهتدى حسن بنجمة القطب الشمالى، فى إشارة إلى التقدم والحضارة التى أتى بها من هذه البلاد، وخاصة وقد لبس "البدلة العجيبة التى جاء بها معه: الجاكت، السروال، الكرافت، الحلى لأمه وأخته."(٦٦٥)

يعود حسن من الشمال الوهمى إلى الجنوب الوهمى، يقود السيارة/ العلم إلى قريته القابعة فى قلب الصحراء وهو يحلم بأيام مجيدة كقائد منتصر "آه كم سيعيش فى قريته أيامًا مجيدة لم يعرف مثلها عنترة حين عاد بالنوق الحمر، من لدن النعمان، مهرًا لعبلة. ستكون هذه السيارة مهرًا لعبلاه، ليته كان شاعرًا ليفخر بسيارته فخرًا دونه فخر امرئ القيس بفرسه، ليت قريته أنجبت شاعرًا ليمدح له السيارة وصاحب السيارة."(٦٦٦)

ويصل حسن إلى قريته فيراه أهله، يرتجفون من رؤيته ومن سيارته التى اعتقدوا أنها الشيطان "وتوقفت البنات مشدوهات وأنصت النسوة والرجال وأسرعت البنات تلقين بالدلاء وتعدون إلى القرية فزعات، صارخات: الشيطان، الشيطان، وكان النسوة والرجال ينظرون مبهورين الى الشيطان يقبل نحو محلتهم من بعيد، من قلب الصحراء. شيطان أحمر تنعكس عليه أشعة الشمس، يرتدى عباءة زيتونية اللون."(٦٦٧)



لقد أراد الكاتب أن يرمز من خلال هذه الحادثة للصراع بين الشمال والجنوب متخذًا من السيارة والطريق أداتين معبرتين عن حالة كل من الشمال المتقدم فى مقابل الجنوب المقفر، ولأن الفكرة هى ما يؤرق الكاتب ويشغله لذلك أنبهم الفضاء عبر تحديدات وهمية ترمز للفكرة أكثر من اتخاذها لفضاء واقعى يعكس هذه الرؤية.

وفى قصة (**خريفان**) ينمحى الفضاء ويغيب فى ثلاثة عناوين جانبية، أحدها يصور حوارًا بين نخلتين عجوزين جمع القدر بينهما فى الطريق "فى خلاء المدى، كانت نخلتان، شامختان، وحيدتان، إحداهما ذكر، والأخرى أنثى، كانتا قد بلغتا من العمر أرذله، ولم تعد إحداهما تخرج لقاحًا، ولا الأخرى تثمر ثمرًا"(٦٦٨)، والثانى والثالث يصوران مدى سوء العلاقة التى وصلت بين زوجين لدرجة تجعل زائرة من الآخرة تزور البطل لتواسيه وتقنعه بعدم تطليقها، وقد استخدم الكاتب تقنية العناوين الجانبية ليصور فكرته عبر العديد من الزوايا التجريدية المختلطة بعناصر القص. شغلته الفكرة فضاع الفضاء كما ضاعت الشخصيات والحدث.

وفى قصة (**القفص**) يعمد الكاتب إلى الفضاء المبهم بنية توضيح فكرته التى تدور حول الحرية التى يحارب الإنسان من أجل الحصول عليها، ولأن الفكرة ذات مظاهر متعددة، لذلك لجأ الكاتب إلى تقسيم القصة إلى خمسة مشاهد منفصلة يحمل كل مشهد منها عنوانًا فرعيًا ناقش من خلال (حلم الشاعر) الحرية بمعناها التجريدى، ثم انتقل إلى حرية (العبد، السجين، المدرس، الدينمو، ملاحظات قارئ). يصور فى كل مشهد زاوية من زوايا



الحرية التى يرغبها. يرفضها الإنسان لاعتبارات اقتصادية ونفسية. لقد صاغ الكاتب فكرته فى قصة منحها "أثوابًا مختلفة لفكرة واحدة ولذلك جاءت شخصياته غير واضحة الملامح، فالفكرة غالبة على الشخصيات، لأنها هى وحدها المقصودة، فمن هو صاحب القفص؟ وما طبيعة السيد؟ وما علاقة السجان بالسجين؟ تلك شخصيات مسلوخة من علائقها الاجتماعية، معزولة عن الحياة. إنها شخصيات مجردة تجسم فكرتها، وتؤدى فى النهاية إلى العبرة المقصودة"(٦٦٩).

لقد صاغ سليمان فياض أفضية عديدة، بعدد العناوين الجانبية، تتقارب فيما بينها لتصنع جزيرة يحط عنيها الإنسان الضائع المطحون فى فضاء غير محدد، والمقطع الآتى يجمع كل أدوار الفكرة التى دار حولها الكاتب "رجل الشارع ضحك، أمسك بالصحيفة بالقفص، بحلم الشاعر. مزقها، قطعة قطعة. رجل الشارع فكر: لكن السجين اعتاد السجن، لذلك سيعود إليه، والعبد ألف عبوديته، لذلك لن يخرج منها، والدينمو مثَّل دوره كثيرًا، حتى نسى نفسه، حتى صار أسيرًا للجبن، لذلك لن يكون مدير مصنع. لقد ماتوا والشاعر لم يكذب."(٦٧٠)

ثالثًا : الفضاء المتشظّى

هو الفضاء المتعدد. المتقطع بما لا يمكن معه الإمساك بفضاء واحد شامل للقصة، وقد ظهر هذا الفضاء فى مجموعة القصص التى تتخذ من أحداث الخامس من يونيو ١٩٦٧م، محورًا لها، يدل على ذلك عنوان المجموعة

(**أحزان حزيران**)، والتى تضم ست قصص، أفرد منها ـ الكاتب ـ أربع قصص للدلالة على هذا الحدث، بالإضافة إلى قصة (**العودة إلى البيت**) والتى وردت فى مجموعة (**العيون**).

لقد أصابت هزيمة يونيو المجتمع العربى بشرخ كبير، كشفت من خلاله عن ضعف الأنظمة العربية فى إقامة مجتمع عربى مترابط، ليقف ضد هجمات الاستيطان الصليبية الجديدة، ولقد أدت هذه الهزيمة ـ فيما بعد ـ إلى إعادة التفكير جديًّا فى بناء المجتمع الديمقراطى، بعيدًا عن الحكم الفردى المستبد، وما من شك فى أن الشباب العربى وقتئذ قد صحا على انهيار الحلم العربى، مما دفع به إلى الكفر بكل القيم والمبادئ التى كانت سائدة فى هذا الوقت.

وقد اختلفت رؤى الكتَّاب فى تفسير هذه الأزمة، ما بين محبط يصور روح اليأس والفشل، وحالم بعودة الروح وبناء الأمل، يرى بصيص النور فى واقع الظلمات، وقد بزغت قصص سليمان فياض لتتخذ من عمق المواجهة الحادة والمباشرة مع العدو محورًا لها، تصور عبر العديد من المواجهات، صلابة الإنسان العربى وولعه بالمواجهة حفاظًا على الأرض والعرض. تحمل ـ رغم مرارة الهزيمة ـ بصيص نور، بإعادة تغيير الأوضاع.

وبالنظر إلى نوع الفضاء الموجود فى هذه القصص، لاحظ الباحث أنه على الرغم من إمكانية تحديد الأرض العربية الواقعة تحت الخطر الإسرائيلى (فلسطين، سيناء)، كفضاء عام لهذه القصص ـ وهذا مما يسهل مهمة الباحث ـ فإن إدراجها ضمن الفضاء المتشظى/ المتعدد، هو الأنسب وذلك لاعتبارات فنية تحكم بنية هذا النوع من القصص.



وأبرز هذه الاعتبارات أن تصنيف هذا النوع من القصص تحت ما يسمى بأدب الحرب أو المقاومة . يفرض ـ فى البداية ـ نفسه، وذلك باعتبار مضمون الحدث. "لأنه إذا كان الإنسان "فاعلاً، أى مكافحًا ومناضلاً على نحو إيجابى فى مواجهة غازٍ معين فإن الأدب الذى يصور ذلك يمكن أن يطلق عليه أدب مقاومة"(٦٧١). كما أن لأدب القصص الخاصة بالحرب سمات معينة، تختلف فى رصدها من حرب لأخرى، وذلك تبعا لنوع الحرب التى يتم تصويرها، فإذا كانت الحرب المصورة، هجومية، فاتحة، ينتصر فيها جيش الكاتب، أصبح الأمر مختلفًا عن الحرب التى تحدث فيها الهزيمة، ويتحول فيها الأمر إلى دفاع بغية الصحو يومًا لاسترداد الأرض، وأعتقد أن تشظى المكان القصصى من أبرز السمات التى تظهر مصاحبة لأدب الحرب الدفاعية الانهزامية، حيث يصبح ضياع الأرض ـ واقعيًّا ـ دافعًا قويًّا، بل ويتماشى ـ منطقيًّا ـ مع تشظى المكان فنيًّا.

كما أن النقاد والمنظرين قد أوضحوا ـ من خلال رصد العديد من القصص القصيرة ـ خطوطًا يسهل من خلالها التعرف على طبيعة البنية التى تحكمها، وعدوا ـ من ضمن ما عدوا ـ مبدأ الوحدة باعتباره من أهم خصائص القصة القصيرة فـ"مبدأ الوحدة يعنى فيما يعنى الواحدية، أى أن كل شىء فيها يكون واحدًا"(٦٧٢)، وخلصوا ـ فى قضية المكان ـ إلى أن "فن الرواية لكاتبها أن يستغرق فى وصف مكان متميز عددًا من الصفحات، أما القصة القصيرة فطبيعة زمانها وشخصياتها وحدثها الوحيد البسيط لا تحتمل إلا مكانًا واحدًا، وربما لا تتناول غير جانب منه"(٦٧٣)، فإذا تم تأمل قصة الحرب فى مبدأ تعاملها مع المكان، أمكن التوصل إلى أنه يصعب تحديد مكان واحد لها، لأنه من



البداهة أن الحرب تقوم بين جيشين من مكانين، يحتل فيها جيش أرض الجيش الآخر، فإذا أضيف إلى ذلك ـ طبقًا لما يحدث فى قصص سليمان فياض ـ أن الحرب تقع بين مجموعة/ العرب ضد واحد. إسرائيل فإنه من الصعوبة بمكان تحديد مكان واحد تقع فيه أحداث قصة الحرب.

وقد استتبع خرق قانون وحدة المكان فى القصة، أن ظهرت تقنيات فنية تتماشى فى رصدها مع هذا الخرق، فالمكان المتعدد يستدعى شخصيات متعددة وأزمانًا مختلفة وتصويرًا للحدث مختلفًا، وسوف يناقش الباحث فى العرض الآتى ما يخص تعدد الأماكن، مرجئًا دراسة باقى التقنيات والأساليب ـ المتعلقة بهذا النوع من القصص ـ إلى ما هو متصور فى خطة البحث من دراسة (للشخصية، الزمان).

فى قصة **(العودة إلى البيت)** تظهر الأماكن المتعددة عبر رحلة محمد بن إبراهيم وهو فى طريق عودته إلى البيت. تبدأ من المعسكر الموجود على الشاطئ الغربى للقناة عقب الهزيمة "أخذ الرجال يغرسون المجاريف فى الخنادق ويرفعونها قاذفين بالرمال على الجانبين، حفنات من الرمال الرطبة الساخنة لا تثير كثيرًا من الغبار. بينها أطراف مهترئة من جذور الأشجار الفواحة الرائحة بينهم ريفيون وعمال وموظفون من الصعيد الأعلى والصعيد الأوسط والدلتا، من المدن والقرى والكفور والنجوع، إطلاق النار قد توقف. المسافة بين هذا المعسكر والعدو عارية تقريبًا من أية قوة ذات خطر. لن يجازف العدو بالاستمرار فى الزحف وإيقاع نفسه فى شبكة معقدة من الترع والمصارف والمدن والقرى."[٦٧٤]



تبدأ رحلة العودة من تحديد نقطة مكانية فاصلة بين زمنين (ما قبل الهزيمة وما بعد الهزيمة)، وبين مكانين (معسكر الجيش المصرى، والعدو)، ترصد بداية الرحلة التعدد المكانى بذكر أماكن الشخصيات (الصعيد الأعلى، الصعيد الأوسط، الدلتا، المدن، القرى، الكفور، النجوع) تبدأ بالعموم وتنتهى بالخصوص، للإشارة إلى امتداد أثر الحرب فى كل مكان.

من المعسكر تبدأ العودة التى هى فى مقابل الذهاب، والعودة ـ كما تتضح فى القصة ـ عودتين، عودة بالجسد إلى البيت وعودة بالذاكرة لاسترجاع الماضى. تتوازى العودتان على طول القصة، ولكل منهما أماكنه.

العودة الأولى:

بالجسد وتبدأ كما ذُكر من المعسكر إلى القاهرة "فى شوارع المدينة كان الناس ينظرون إليه بدهشة. لاحظ ذلك، قال له رفاق وحدته أن يلبس ثوبًا مدنيًّا"[٦٧٥]. فى القاهرة يزور صديقه رأفت "وانعطف محمد والجًا مبنًى حكوميًّا، صافح زملاء رأفت فى المكتب وجلس"[٦٧٦]، وفى حركة سيره فى القاهرة يلاحظ وقع الهزيمة على أهلها "ما تزال السيارات تجرى فى المدينة والقطارات والقوارب والمقاهى مفتوحة والناس جالسون على مقاعدها وآخرون يروحون ويجيئون ويتحدثون، لاحظ أن الأحاديث مرتفعة الأصوات، ساخنة الكلمات، حركات الأيدى والأقدام والنواجذ عصبية، مشاحنات لأسباب تافهة. سمع أطرافها من الأتوبيس، فى المقهى، على الرصيف، فى محطات الانتظار، فى مدخل دور السينما."[٦٧٧] إن حركة محمد بن إبراهيم الواسعة ـ على الرغم من قصر المدة التى قضاها فى القاهرة ـ تدل على تشتته وتشتت أماكنه التى يردها (الأتوبيس، المقهى، الرصيف، محطات الانتظار، دور السينما)، ويركب محمد

القطار متجهًا إلى مدينته، وفى القطار تتشظى الأماكن عبر النظر السريع من القطار المتحرك "فى القطار لم يستطع أن يغفو، ودت كل جوارحه أن تنام. هجعت جوارحه إلا عينيه وجزءًا من مخه يفكر بلا انقطاع وجزءًا آخر يتدفق بالذكريات. تتوالى القرى والمدن عائدة إلى الخلف مع أعمدة التليفونات ومصابيح النور والأشجار السامقة والقنوات والمصارف، تتغير درجات الضوء والظلال ودوائر الأفق المخضرة على اتساع المدن، هذا هو الوطن."[٦٧٨]
إن عبارة (هذا هو الوطن) تكفى للتدليل على كثرة ما شاهدته عيناه من أماكن تظهر وتختفى كبقعة ضوء، ومن المدينة يتجه إلى قريته سيرًا على الأقدام "تذكر أيامًا مضت فى سنوات بعيدة. كان يأتى من قريته سائرًا على قدميه إلى هذه المدينة. غالبًا بلا سبب وغالبًا ليقطع الفراغ والصمت ويرى الدنيا خارج قريته، ثم يعود بنفس الطريقة."[٦٧٩]

وفى طريق العودة إلى القرية يرى كثيرًا من القرى والكفور، يواسيهم بذكر أسمائهم ـ دون تسمية قريته ـ فى أبنائهم المفقودين "أيكون ابنك المفقود هو هذا الرجل الوحيد، يا طوخ، يا طنبول، يا سنفا، يا طهواى، يا قرقرة، يا كفر العناينة، يا خطاب، يا دماص، يا عزبة العبيد، يا قريتى؟"[٦٨٠]، وهكذا تتقاطع الأمكنة عبر رحلة العودة إلى أن يصل إلى بيته ولكنه يقرر بعد دخوله ـ من دون أن يراه أحد من إخوته أو والديه ـ العودة إلى معسكره، لأنه الآن بيته الحقيقى.

العودة الثانية:

العودة الثانية تكون بالذاكرة، حيث يسترجع ما حدث فى الساعات الست له ولشخصيات أخرى. تتوازى مشاهد العودة من سيناء مع حركة

الجسد بالعودة إلى البيت، أذكر منها ـ لعدم الإطالة ـ ما أجمله من مرارة أثناء العودة من سيناء "خلال الأسابيع القليلة الماضية كانوا يعودون من سيناء بدون مدرعاتهم تقريبًا. سائرين على أقدامهم يدفعهم الجوع والعطش صوب النهر يقاومون الموت صبرًا تحت الشمس المحرقة وبرودة ليالى الصيف الصحراوية رؤسهم محنية وعيونهم مشدوهة مما حدث."(٦٨١)

وتستمر الذاكرة فى العودة إلى الوراء، تصف رحلة عودتها مرة وحكايات مريرة عن شخصيات بطولية انهزمت من فعل الخيانة مرة أخرى، من أماكن متعددة تتضافر الحكايات وتتعدد الأفضية، فضاء الصعيد بحكاية العريف، وفضاء الدلتا بحكاية فلاح المحلة، ولذلك تتميز العودتان بصعوبة الحركة الجسدية وانهيار الحالة النفسية وهو ما أثر على تشظى المكان فنيًّا.

وفى قصتى **(الإنسان والأرض والموت، أحزان حزيران)** تتتابع الأمكنة وتتعدد، بفعل استخدام (المونتاج الزمنى) حيث "يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتًا فى المكان بينما يتحرك وعيه فى الزمان."(٦٨٢)

فى القصة الأولى يقبع الراوى فى حفرة عميقة فى باطن الأرض، يسكن فيها لمدة نصف ساعة، منتظرًا مرور دبابات العدو كى يلصق فيها قنبلته، وفى هذه المدة تتداعى إلى نفسه أماكن، تقسم حسب درجة وعى الذاكرة بها إلى:

١ـ **أماكن بعيدة:** يذكر فيها (مدينته فى الدلتا، محطة القطار، السوق، المعهد الدينى، الإسماعيلية، ديرب نجم، معسكر التل الكبير، معسكر البطل أحمد عبد العزيز، الحارة، رفح، غزة) وهى أماكن سكنه ورحلته للالتحاق بمعسكر التدريب فى الأراضى الفلسطينية.

٢ـ **أماكن قريبة**: وذلك بتذكر ما حدث له منذ التحاقه بمعسكر البريج فدائيًا، وهى الأحداث الأقرب إلى الذاكرة، لذلك يحكى فيها. عنها باستفاضة، وذلك على عكس الأماكن البعيدة فى الذاكرة، فهى لا تشكل بؤرة حقيقية فى عقل الراوى رغم أنها أماكن ألفة، وذلك **لسببين**:

أ ـ اقترابها فى الزمن من الحدث الرئيس الذى يعيشه حاليًا فى الحفرة.

ب ـ إنها أماكن ألفة لنفسه، لأن ذهابه للمعسكر كان عن إرادة واختيار ليحقق بها ذاته.

وتنسحب الفكرة نفسها على قصة (**أحزان حزيران**)، حيث يقبع البطل/ عربى قعيد الفراش فى غرفته بعدما فقد ساقيه. تتعدد الأماكن وتتداخل أمامه من خلال:

١ ـ **حركة بالعين: ـ من خلال الشرفة** ـ التى يرى بها شارع القصر العينى ومبنى كلية التجارة.

٢ ـ **حركة بالوعى**: يتذكر من خلالها (قرية الطفولة، سيناء) بل والدنيا كلها، كى تشاركه

مرارة الهزيمة النفسية التى يعيشها وفى سبيل ذلك، يستدعى (فيتنام، موسكو، ألمانيا، باريس، الهنود الحمر).

وفى قصتى (**الرجل والسلاح ـ وجسر حى**) يظهر الفضاء متقاطعًا عبر جدلية (**الموت والحياة ـ والداخل والخارج**).



ففى قصة **(الرجل والسلاح)** يتوزع الفضاء **عبر ثلاثة أماكن هى:**

١ ـ **الموقع الحالى:** وهو الموقع المراد التخلى عنه "كل شىء ينبغى أن يترك هنا، لكنه ينبغى أن يدمر. الوقود لم يصل مزيد منه بعد، الموجود لا يكفى لعودة الآلات، ستترك أولاً وآخرًا فى الطريق، لذلك ينبغى أن تترك هنا، أطلالاً محترقة."[٦٨٣] يتركه الجنود والدموع تذرف منهم فـ"رمال هذا الموقع يا صلاح مكونة من عناصر الشهداء، الشعر واللحم والأظافر والعظام، ليسوا بحاجة الآن إلى مزيد."[٦٨٤] يتركون خلفهم آلاتهم العسكرية لأنها تعنى العدو، على وعد برجال "سيدفع بها وادينا دائـمًا إلى هضابك وقممك وسهولك يا سيناء."[٦٨٥]

٢ ـ **طريق العودة:** إلى الجنوب فرارًا بالحياة "تدور العربات وتنعطف من وراء الهضبة وتخرج إلى طريق سهلى ساحلى طويل يتلوى بين الكثبان يبدو من بعيد جدولاً متعرجًا، تلمع صفحة ما فيه من المياه، ليس من جديد غير ما يحزن القلب ورحلة العودة، أوه. العودة الحزينة بلا حصاد، بل بالخسائر أيها الرجال. مغافرنا ودروعنا بقيت هنا وراءنا فى الهضاب"[٦٨٦].

٣ ـ **نقطة الوصول:** أو المكان الهدف، وهو ما يأمل صلاح ومن معه فى الوصول إليه بعد هذه المسيرة المضنية، التى لا يجد لها اسما يطلقه عليها، ولم يستطع صلاح أن يصل إلى هدفه/ مكانه، لأنه ـ أى المكان ـ يتشظى **عبر جدلية الحياة** بالهروب من طائرات العدو "فيما كانت طائرة تدور وتنقض فى سرعة بالغة، كان الرجال يقفزون من السيارات ويعدون بعيدًا عن الطريق وينبطحون فى جوانب الهضاب وخلف الصخور ووسط الرمال"[٦٨٧]، وذلك فى



مقابل **جدل الموت**، بدلاً من العودة بعار الهزيمة "فكر صلاح فى بندقيته لو كانت معه الآن لأصاب طائرة من مكانه"(٦٨٨)، ولذلك يموت صلاح دون أن يصل إليهدفه بالعودة لإحضار سلاحه "تذكر حين انحنى ورفع كيس مهماته. كان قد أسند سلاحه الى الأرض وحين أدخل الذراع الآخر فى حزام الكيس الآخر، كان، قد نسى سلاحه تمامًا"(٦٨٩)،أو بالوصول لمكان آمن من طائرات العدو "صرخ العريف محذرًا حين رأى طائرة تنقض على الوادى الذى يعدو فيه صلاح قادمة من ورائه. رقد كل الرجال متباعدين إلا هو ظل يعدو راكعًا ثم انتهى كل شىء. خر جسد صلاح"(٦٩٠).

وفى قصة (**جسر حى**) يتوزع الفضاء بين جدلية (**الخارج والداخل**) فالخارج الفسيح يشمل الأرض العربية التى توافد إليها فدائيون من مختلف الأقطار لتحريرها من المستوطنات المزروعة بداخلها "كانوا ستين شابًا امتزجت رائحة عرقهم الخصبة، برائحة التراب الرملية والتين الشوكى وأعواد الشعير الخضراء، كانوا قد انحدروا نحوهم من فوق الهضاب ببنادقهم اليدوية، استلقوا على جنوبهم وراحوا يتدحرجون إلى السطح واحدًا بعد الآخر، وعبروا متسللين فى نظام رقعة التين الشوكى ثم رقدوا زاحفين فى حقل الشعير الواسع وأطلوا من حيث توقفوا عن الزحف على مساحات الرمال"(٦٩١). يتراص الفدائيون العرب من مصر وسوريا وغيرهما فى حقل الشعير الواسع، استعدادًا للهجوم على المستعمرة الإسرائيلية، التى تشكل الداخل الحصين "أمام أسلاك المستعمرة الإسرائيلية. كانت المستعمرة الآن غارقة من الداخل فى أنوار الكهرباء، التى استلقت رقاعها المستطيلة، فى فناء

هنا، وآخر هناك"(٦٩٢). يتحصن الإسرائيليون فى المستعمرة متوسلين بالجدران والأسلاك والإضاءة الصناعية، لمواجهة الخارج الفسيح، وذلك لأنهم "يحاربون جيدًا طالما كانوا فى دبابة أو طائرة أو خلف جدران كهذه الجدران ما داموا خارجها"(٦٩٣). يتناص الكاتب مع الآية القرآنية التى تصور هذا المعنى، بقوله تعالى ﴿لَا يُقَاتِلُونَكُمْ جَمِيعًا إِلَّا فِي قُرًى مُحَصَّنَةٍ أَوْ مِنْ وَرَاءِ جُدُرٍ﴾(*).

وهكذا تستمر جدلية الداخل/ الخارج، باستدعاء العديد من الرموز النصية المتجادلة عبر أماكن عدة، ترسمها حركة الشخصيات التى يمكن تحديد أفضيتها:

١ ـ عطية ـــــ فضاء مصر

٢ـ أحمد ـــــ فضاء سوريا

٣ـ الإسرائيليون ـــــ فضاء التشظى فى العالم كله "وراحوا ينصتون بدهشة إلى المستوطنين الوافدين من أنحاء الدنيا."(٦٩٤)

ولا تتحطم كل هذه الجدليات إلا بعبور العتبة الفاصلة ـ أسوار المستعمرة ـ بعد ما حول عطية نفسه لجسر يعبر عليه الفدائيون لداخل المستعمرة "ويعبرون واحدًا بعد آخر هذا الجسر الحى الذى صنعه عطية بظهره الذى راحت تنتشر فى ثيابه الدماء، وكان جسده يهتز وينضغط تحت ثقل الرجال، ثم يتمدد للحظة قصيرة، لا يلبث بعدها أن يتداخل، حين يضع الرجال أقدامهم على كتفه، ويقفزون برشاقة، ويعدون عبر الأفنيه والأقبية والطرقات فى قلب المستعمرة."(٦٩٥)



وهكذا يتضح أن الفضاء المتعدد. المتشظى لم يظهر فى قصص الحرب إلا كتعبير عن تشتت الإنسان العربى فى هذه المحنة التى أصابته بالدوار فلم يعد بوسعه أن يحدد واقعيًّا أو فنيًّا عن الأرض الواحدة أو الفضاء المتماسك فى وقت سلبت فيه الأرض وانتهك فيه العرض.

إن تشظى الشخصيات وضياعها وكثرة حركتها وأمكنتها، وتشظى الوعى القادر أحيانًا على الاستيعاب وأحيانًا كثيرة على التفتت، وتشظى الجدليات (الموت ـ الحياة) و(الداخل، الخارج) ـ يوازى فى درجاته تشظى الفضاء الذى هو نتيجة لكل حالة غياب يبتعد فيها الإنسان عن الدفاع والنصر والحفاظ على الوحدة والكينونة.

*** البيئة:**

أما عن عنصر البيئة، أى القطر العربى الذى تدور فيه أحداث القصص، فقد تبين أن جميع قصص سليمان فياض تحدث فى مصر، تتوزع ـ كما سبق القول ـ بين (الدلتا والصعيد)، تتخذ من الطقس المصرى بشمسه وقمره، ليله ونهاره، نيله وترعه، قراه ومدنه، خلفية تعبر عنه، ولم يخرج سليمان فياض ـ خارج هذا القطر ـ إلا فى قصتين:

١ ـ الحنين والجبل: حيث تقع الأحداث فى منطقة السلط بالأردن، وهى المنطقة التى عمل فيها سليمان فياض مدرسًا، فكتب عنها متأثرًا بها واصفًا طبيعتها الجغرافية "الليلة باردة لكن المطر قد انقطع طوال ثلاثة أيام، ظل يهطل وقمم السلط الجبلية الخمس غارقة فى سحاب أسود



ممطر. قطرة الماء الواحدة تملأ حفنه. برغم المنحدرات الجبلية. يجرى الماء كالسيل حتى الركب"(٦٩٦).

٢ ـ **الطائف مدينة جميلة:** وقد كتبها ليحكى فيها عن فترة عمله فى المملكة العربية السعودية، متخذًا من الخلافات السياسية خلفية يحكى عنها ما حدث له وللمصريين العاملين معه.

الأماكن الأثيرة، الوظيفة والرمز

١ـ البيت

"بدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتًا"(٦٩٧). بهذه العبارة المكثفة يوجه جاستون باشلار إلى أهمية البيت من حيث هو "ركننا فى العالم. إنه كما قيل مرارًا، كوننا الأول"(٦٩٨)، ولذلك فليس المقصود من دراسة البيت "ذكر مختلف أجزائه وتبيان وظيفة كل جزء وما تمنحه لنا من الراحة، بل على عكس هذا تمامًا، إذ يتوجب علينا التجاوز عن وصف البيت ـ سواء كان إيراد حقائق أو انطباعات ـ للوصول إلى الصفات الأولية التى تكشف ارتباطًا بالبيت يتوافق على نحو من الأنحاء مع الوظيفة الأساسية للسكنى."(٦٩٩)

والبيت عند سليمان فياض له أنماط عديدة، ويقبل فى مجموعه الدخول تحت العديد من التقاطبات، وأعتقد أن أبرز هذه التقاطبات هو تقاطب (البيت الريفى فى مقابل البيت الحضرى/ المدنى والبيت المهجور فى مقابل البيت المعمور).

أولاً : البيت الريفى فى مقابل البيت الحضرى :

١ ـ البيت الريفى

على الرغم من هجرة سليمان فياض من الريف مبكرًا فإن الكثير من ذكرياته حول/ فى البيت الريفى ما زالت راسخة فى مخيلته، وذلك لأنه يمثل



بيت الأحلام الأولى ـ بحسب اصطلاح باشلار ـ حيث "تظل ذكرياتنا عن البيت الذى ولدنا فيه محفورة، بشكل مادى فى داخلنا، ولذلك فنحن نعود إلى البيت القديم بعد تجوال سنين عديدة"[٧٠٠]. نعود إلى بيت القرية/ الأحلام الأول، والذى تتوزع الأحداث والإقامة فيه بين بيوت الفلاحين البسطاء، فى مقابل بيت العمدة وبعض رجال الإدارة (الأعيان).

وقد رصد سليمان فياض العديد من نماذج هذه البيوت، حدد من خلالها السمات الفارقة لكل منها، وقد حاول من خلال هذا الرصد إيضاح بعض ملامح التمايز الطبقى:

أ ـ **بيت العمدة**: فبيت العمدة تميزه عدة صفات، فهو متسع مثل دار العمدة شكرى فى قصة (ضريح ولى الله المقدس)، يدل على ذلك قول السارد وهو يصف حال اجتماع كبار رجال القرية، وهم يتشاورون لحل أزمة دفن سلامة النجار "فاسترخوا فى قاعة الراحة الكبيرة بالدوار"[٧٠١]. إن بيت العمدة شكرى يتسع للعديد من الرجال، وبها نوافذ واسعة "ونسائم النوافذ العديدة الواسعة فى القاعة الفسيحة تهب من بحرى إلى قبلى"[٧٠٢]، وأمامها المصاطب "كان العمدة شكرى جالسًا على مصطبة الدوار وظهره إلى نافذة مسجد الشعايرة"[٧٠٣]، ويضىء كما فى دار العمدة الجوهرى "انتشرت الكلوبات فى ساحة الدوار، وفرشت الحصر، وذبح عجل على مدخل الدوار"[٧٠٤].

وتتحلى الدار بالأثاث[*] الدال على تميزها وسط دور القرية "كان الكل مستلقيًا فوق السجاجيد الحائلة اللون، وتناثرت أوضاع الوسائد والمساند والرؤوس فى القاعة الشرقية"[٧٠٥] فالسجاد الملون والوسائد دائمًا فى دار العمدة،



وكذلك التليفون، الذى يعد وسيلة اتصاله بالسلطة الأعلى فى المركز "تمكن عامل التليفون من الاتصال بالنقطة ونقل الأخبار إلى الضابط"(٧٠٦).

ودار العمدة لا تخلو من تواجد رجال القرية/ الأعيان، والخفر، والفقرة الآتية تجمع الخصائص السابقة كلها "وتوقف الأعرج أمام دوار العمدة، فى رقعة الضوء كان العمدة جالسًا على حصير ومتكئًا على وسادة فوق مصطبة عريضة وحوله يجلس مشايخ البلد، وعلى الجانبيين، يقف ثلاثة خفر، على أكتافهم بنادق وفى أيديهم عصى، وفوق رءوسهم، كان الكلوب يلقى فى ساحة الدوار ضوءًا ألاقًا، وطنينًا دائمًا"(٧٠٧). إذن فالاتساع والضوء والأثاث وتوافد الأعيان ملامح رئيسة لدار العمدة.

ب ـ **بيت صغار الفلاحين**: وعلى النقيض من بيت العمدة يأتى بيت صغار الفلاحين يتميز بقلة الأثاث، مثل بيت رشاد الفقير "ورأته فى العتمة يفرد الحصير ثم المرتبة ويسوى الوسادة"(٧٠٨)، وبيت على غنيم، الذى دل على وضعه قبل أن تبوح بها الأحداث "فى أرض الغرفة كانت حصيرة ووسادة وبجانب الباب كانت بعض الكراكيب: مكنسة ومصباح وموقد وأشياء أخرى، وكانت الجدران الطينية منقوشة بآثار مسامير وبقايا سواد لدماء حشرات"(٧٠٩).

ودائمًا ما تكون حظيرة البهائم فى قلب الدار "وفى الجدار المقابل للباب كانت نافذة خشبية فى أعلاها دائرتان من السلك المشبك، وأنصت لأصوات الدجاج والحمام والديوك"(٧١٠)، واللمبة الصغيرة، هى وسيلة الإنارة الوحيدة فى بيت صغار الفلاحين "ورأى الضوء من بين ألواح الباب السميكة، ضوء اللمبة أم شعلة"(٧١١)، وفرن الخبيز دائمًا فى وسط البيت "ودارت عيناه فى القاعة،

كانت جدران مطلية بالطين وكان يتصاعد فوق الفرن دخان اللمبة كشريط تتماوج نهايته مع نسمة غير منظورة"(٧١٢). أو تحت السلم "تحت السلم يقبع فرن الخبيز الكبير"(٧١٣)ويستغل الفلاحون ـ غالبًا ـ الحوائط الطينية السميكة لإخفاء ما يعتزون به "وقامت نبوية وخطت نحو الحائط وأزالت عنه طبقة من الطين، أسفل الفجوة فبانت لها كوة معتمة فأخرجت منها صرة وفتحتها"(٧١٤)، ودائمًا ما تجد الفئران وغيرها من الحيوانات الضالة مرتعًا فى بيت الفلاح "من جحر فى بحراية القاعة، خرج فأر محركًا ذيله ورفع رأسه لحظة منبها، ثم وثب إلى الفرن وغاب داخله"(٧١٥)، وللبيت باب خشبى ضخم "وأخذ يتأمل بدهشة الباب الخشبى الضخم"(٧١٦)وفى الباب يد حديدية يقرع بها من بالخارج ليسمع من بالداخل "ووقف أمام الباب. مد يده إلى أعلى لاهثًا، إلى الحلقة الحديدية فى الباب الضخم"(٧١٧).

وسطح البيت هو المتنفس الطبيعى لضيق البيت، فهو مكان للمبيت "وبتنا ليلتنا فوق السطح"(٧١٨). أو للتأمل "سيدى على دلوقت حيطلع على السطوح ويفضل يبحلق للبيت الخربان"(٧١٩). أو للاتصال مع الجيران وذلك كما حدث لكل بيوت القرية فى قصة (الهجانة)

وبعامة، فبيت الفلاح يتكون من أشياء أساسية، أجملها السارد فى قصة (العيون) "لكن أريد أن أرى البيت، حملت المصباح أخذت تتجول به معه: قاعة الفرن الشتوية، الحظيرة، السقف، السلم، سطح الدار"(٧٢٠).

ج ـ **الكوخ**: وفى مقابل بيوت الفلاحين الفقيرة، تظهر أكواخ عمال التراحيل، وهى الفئة الأشد فقرًا فى التركيب الطبقى لسكان القرية ـ كمكان للسكنى، تتميز بوضعيتها المتدنية، فمبانيها من خشب الأشجار "أقعى الغريب



على شاطئ الترعة الجافة، مستندًا بظهره إلى خص شيد سريعًا من فروع أشجار وأعواد سمار"(٧٢١). أكواخ بلا سقف، لا تحمى من فيها من حرارة الشمس أو برودة الليل "فالكوخ بلا سقف والشمس فوق الرءوس تمامًا وليس من ظل لشيء الآن"(٧٢٢) والأثاث ضئيل للغاية "ونهض الغريب وتناول من باب الكوخ كوزًا صدئًا وهبط الترعة وملأه ماء من البئر"(٧٢٣). يتوسدون بأدوات العمل، فهى كل ما يملكونه فى الكوخ "جذب مقطفه وأدخله تحت رأسه وأراح رأسه فوق ساعديه"(٧٢٤).

والكوخ فى القرية، ليس قاصرًا على عمال التراحيل فقط، بل يمتد إلى فقراء القرية المعجزين. يعيش فيه على الأعرج "مر الأعرج ودخل كوخًا قميئًا من الخشب والقش أقامه الأعرج أيام شبابه"(٧٢٥)، وما كان للأعرج أن يكون له مثل هذا الكوخ لولا أنه صاحب عاهة أعجزته عن العمل وإقامة بيت مثل باقى الفلاحين، ولا يختلف كوخ الأعرج، الفقير، عن أكواخ عمال التراحيل فى شيء، فهو قميء مبنى بالخشب والقش، قليل الأثاث "ونزع وسادة من الخيش محملة بالطين والأتربة وطرحها جانبًا"(٧٢٦).

٢ـ البيت الحضرى

البيت الحضرى، هو بيت المدينة، وله ثلاث صور تقسم حسب درجة رقيها المادى، وهى:

أ ـ البيت/ القصر: وهو أفخم أنواع البيوت من حيث الرقى المادى ودرجة الرفاهية، فى قصة (ليلة أرق فى حياته) ـ وهى القصة الوحيدة التى رصدت هذا النموذج ـ يرصد سليمان فياض ملامح هذا البيت، حيث يعيش



البطل ـ رئيس إحدى الدول ـ فى القصور الرئاسية، التى ينتشر فيها الحراس "غادر غرفتها فرأى الحراس متناثرين، يديرون وجوههم إلى الجهة الأخرى، مثلما كان يراهم يفعلون فى الأفلام وهو صغير مع ملوك غبروا"[٧٢٧] يجلس فى غرفة مكتبه، فيحدثنا السارد عن ملامحها الفارقة "كان مقعده الدوار منحرفًا. كما تركه حين غادره توقف أمام فاترينة أنيقة موشاة الإطار، مطعمة بالذهب والأصداف، وقعت عيناه على فاترينة مقابلة تحمل الأوسمة والنياشين والأنواط والقلادات، تلك التى منحها لنفسه، مدنية وعسكرية وتلك التى قلدها له رؤساء وملوك من أرجاء الدنيا، شدت عينه صورة له بكل هذه الأوسمة والقلادات والأنواط والنياشين واقفًا فى جلال تاريخى وقد وضع أطراف أصابعه على مكتبه"[٧٢٨]. المقتطف السابق يوضح أن الغرفة تتميز بالاتساع، ففيها مكتب وفاترين وصور ومكتبة، وتدل الكلمات (الذهب ـ الأصداف ـ النياشين ـ الأنواط ـ القلادات) على فخامة الأثاث، وتتضح زيادة الرفاهية من أمرين:

الأول: من المقعد الوثير الذى يتحول إلى شبه سرير "أدار نفسه بكرسيه يمنة ويسرة مهدهدًا نفسه بحركته ليغفو. ضغط بإصبع على زرار فتراجع ظهره ليكون شبه سرير"[٧٢٩].

الثانى: القلم "الذى يوقع به الوثائق والمعاهدات والاتفاقيات ويصدق به على أحكام الإعدام والسجن والترقيات"[٧٣٠] وتدل كثرة المهام الوظيفية للقلم على شدة ثراء الحاكم من ناحية، وعلى سلطاته غير المنتهية من ناحية أخرى.

وفى نفس المستوى يعيش مدير مكتبه وزوج أخته الذى يسكن فيلا لا تقل فى فخامتها عن ذلك القصر، يدخلها السارد مصحوبًا برؤية كبير الحراس "دخل {كبير الحراس} وحده إلى ردهة البيت، تاركًا خلفه الحراس على الدرج، وفى المدخل، وحول الحديقة والسور ووراء الجدران، وسمع خرير مياه ورشاش النافورة تسح فى حديقة الفيلا"[٧٣١]. تدل الكلمات (المدخل، حديقة، سور، نافورة) على مدى عظم وثراء الفيلا التى يسكنها مدير مكتب الرئيس.

ب ـ **البيت/ الكوخ**: ومن القصر الجمهورى والفيلا الأنيقة، ينتقل سليمان فياض لأدنى طبقات السلم الاجتماعى، ليرصد بيت الطبقة الدنيا فى مدن مختلفة، ففى قصتى (عندما يلد الرجال، اللغز) تسكن الشخصيات فى عشش وأكواخ، فسكينة التى حضرت من الإسكندرية بعدما "مات أبوها ذات ليلة تحت العمائر، طائرة ألمانية ضربتها بالقنابل، مات فى الإسكندرية وهو يطعم الناس فى المطعم الوحيد بالعمارة"[٧٣٢]. لم تجد أمامها سوى " =البحث عن اللقمة التى تضعها فى سبعة أفواه من خلفها. تنتظرها كل ليلة فى حجرة من الخشب البغدادلى بشارع الحريرى"[٧٣٣]. لقد أصبح الكوخ المتواضع، المصنوع من الخشب البغدادلى هو المأوى الوحيد لها بعد حركة الانتقال الإجبارية التى سببتها الغارة الألمانية، واستمرارًا لحركة التدهور التى سببتها الحرب ـ بوصفها الفعل المحرك للأحداث ـ باعت سكينة نفسها للجنود الإنجليز ثم أحرقت عشها كما أحرقت المدينة نفسها "منذ عامين فقط صحوت من نومى على صراخ بشرى مرعب وعدوت إلى الشارع، كان كل شىء أحمر. أسود كانت هناك يا للفظاعة كتل خشبية تتهاوى جمرات متقدة حول البيوت المتجاورة. لم يستطع أى إنسان أن يقترب، كان هناك بيت من البغدادلى يحترق. راح يتهاوى جدارًا بعد جدار"[٧٣٤].



أما أبو السعد وأم السعد فى قصة (اللغز) فهما يقيمان فى عشة يبنيانها بجوار المعهد الدينى مع بداية العام الدراسى "أول سبت من أكتوبر يكون هناك كوخ من القش، يقف بالغ الجدة عند آخر الجدار الجانبى للمعهد، وهو كوخ متواضع بُنى من "القش المتخلف من أجران القمح من الأحياء المتطرفة من المدينة وتنتهى رحلتهما كالمعتاد بغارة يقوم بها أبو السعد وأم السعد معًا فى الليل على أشجار التوت والسنط عند ضفاف ترعة أبو حسين"(٧٣٥)، ويسقف أبو السعد عشته من "القش ومصاصة القصب الجافة ليطرحها فوق عشته"(٧٣٦). وإذا كان هذا هو حالهما فى شهور الدراسة، حيث يتكسبان من بيع "الفجل والجرجير والكرات ليضعها فوق لوح خشبى أمام عشته"(٧٣٧)، فإن اختفاءهما فى شهور الصيف فى أحد الأماكن المجهولة، يمثل لغزًا يعجز كل الطلاب عن تفسيره، ولذلك تتناقض أقوال الطلاب فى تحديد مكان اختفائهما فى هذه الشهور، ما بين طالب يقول إنهما "يتكففان أيدى الناس فى الشوارع، وطالب يقول إنهما يعملان فى حقل أحد الأعيان عند قرية أبو حسين، وآخر يقول إنهما يبيتان على الطوى فى جامع سيدى أبو خليل، وآخر يقول إنهما يبيعان الرنج والسردين تحت الكوبرى السفلى فى كفر الحريرى، وطالب يؤكد أنهما يذهبان بعد سفر الطلبة إلى قريتهما، وأخير يقول إنهما يسرقان الفحم الرجيع من محطة السكة الحديد ويبيعانه لأهالى كفر النحال"(٧٣٨).

لا شك أن تضاد هذه الروايات ينفى بعضها البعض، ليبقى مكان/ لغز اختفائهما قائمًا، خاصة وأن سر اختفائهما قد مات باحتراقهما فى العشة "كانت العشة قد أصبحت رمادًا فى الصباح. كانت هناك كومة من القش المحترق تضم تحتها جثتى أبو السعد وأم السعد"(٧٣٩).

وقد لاحظت أن الكوخ فى كل قصص سليمان فياض (الغريب، الأعرج، عندما يلد الرجال، اللغز) يحترق أو يُهجر ويقتل ساكنه، وفى ذلك إشارة من السارد لعدم صلاحيته للسكنى الدائمة، لأنه أسس على غير أساس متين، أو لأن قسوة من هم خارجه تقتلعه من مكانه وفى ذلك إشارة لضعف ساكنه من الداخل بالفقر أو العجز ولذلك توازى حرق الكوخ مع حرق أبو السعد وزوجه، كما توازى هدم الكوخ مع قتل الغريب، كما يعد حرق كوخ الأعرج وسكينة مؤشرًا لطرد الأعرج من القرية ونهاية لسقوط سكينة مع الإنجليز.

جـ البيت المتوسط: يمثل بيت الطبقة المتوسطة فى المدينة، نموذجًا ثالثًا للبيت الحضرى، وقد ظهر نموذج هذا البيت فى العديد من قصص سليمان فياض، باعتباره بيت البين بين، لأنه لا هو بيت الذين يعيشون فى القصور والشقق الفارهة، ولا هو بيت الذين يعيشون فى الأكواخ والعشش، وأعتقد أنه من الصعوبة بمكان إحصاء وتحديد نموذج قياسى/ معيارى يمكن على أساسه الخروج بنتيجة نهائية لتحديد نموذج عام وشامل لهذا البيت، ويرجع ذلك لسببين:

أولاً: إن نموذج هذا البيت منتشر انتشار الطبقة المتوسطة نفسها، وهى الطبقة التى تعد رمانة الميزان لأى جماعة. علاوة على أنها تتباين فيما بينها تباينًا كبيرًا، فهى تضم بين طياتها مستويات اجتماعية واقتصادية مختلفة، ولذلك صعب تحديد نموذج هذا البيت لصعوبة تصنيفهم.

ثانيًا: إن القصة القصيرة بطبيعتها تنحو نحو التعبير عن آمال وآلام هذه الطبقة، كما أنها ـ بطبيعة نوعها السردى ـ تميل إلى التكثيف والإيجاز والانتقاء،

وهى عوامل لعب سليمان فياض على وتيرتها، ولذلك جاء رصده لنماذج هذا البيت معتمدًا إلى حد كبير على فهم المتلقى لنوعية الفن نفسه من ناحية، بالإضافة إلى اعتماده على اختيار عناصر رامزة تكفى فيها الإشارة لما هو معروف عن هذه الطبقة من ناحية أخرى، ويعد "نوع الأثاث المستعمل وعدد قطعه وأسلوب توزيعه بين الغرف وتنظيمه داخلها علامات تدل بداهة على المستوى الاجتماعى لأهل البيت وعلى الملامح العامة لشخصياتهم، إذ إن لكل غرفة وظيفتها النابعة من نوع الأثاث الموجود داخلها ومن كيفية تنظيمه، وهى جميعًا تشى بالتعاقب الزمنى من حيث استعمالها للنوم أو للطعام أو للجلوس أو الاستحمام، مما يحيل فى النهاية على البرنامج اليومى للإنسان الذى يقف لدى محور تقاطع شعاعى المكان والزمان"[٧٤٠]، وعلى ذلك فسأحاول تحديد بعض ملامح هذا البيت، عن طريق تصنيف نموذج بيت هذه الطبقة ـ على الأقل ـ لطبقتين متمايزتين:

١ ـ **البيت المتميز**: وأقصد به بيت الطبقة التى يسكنها الموظفون والمثقفون والمتميزون ماديًّا دون ارتفاع يصل بهم إلى مصاف الطبقة الأرستقراطية، ويمثله بيت عربى فى قصة (أحزان حزيران) ومحمود المنيسى فى قصة (اللوحة)، ووديع فى قصة (الضباب) ويسرى ويوسف فى قصة (فى زماننا) وأبطال قصص (الذئبة، المسلسل، جاكيت من الفرو الرخيص، خريفان)

ويمتاز هذا البيت بتعدد غرفه "ذهبت لأطمئن على ابنتى فى غرفتها"[٧٤١]. وكثرة أثاثه "وتسير بهدوء دون أن تصطدم بقطعة أثاث نحو غرفتها"[٧٤٢]. كما



يمتاز بوجود مكان لإعداد الطعام (المطبخ) وآخر لتناوله (السفرة) "وسارعت نساؤنا إلى مساعدتها بين المطبخ وغرفة المائدة ونحن جلوس ننتظر تمام السفرة"[٧٤٣]، ويجمل (بطل جاكيت من الفرو الرخيص) وصف العديد من ملامح هذا البيت بقوله: "دخلت إلى صالة أعرفها بها أنتريه أعرفه ومنضدة أعرفها، رأيت طرقه تحيط بها غرفتان مغلقتان فى آخرها غرفة مفتوحة الباب، يسطع فيها ضوء نهارى وسنان، فسرت فى الطريق إلى الباب المفتوح. قالت لى ضاحكة مشيرة إلى مقعد بجانب شرفة صغيرة، على مسافة ثلاثة أشبار من سريرها"[٧٤٤].

يشير العديد من الرموز النصية إلى تكوين ملامح تعرف فى وقتنا بما يطلق عليه (الشقة)، التى هى مكان متسع نوعًا ما، به مكان للنوم، وآخر لاستقبال الضيوف، كما أن به مكانًا لإعداد الطعام (مطبخ)، وآخر لتناوله (سفرة)، وقد يزداد المكان اتساعًا ليضم مكتبًا ومكتبة، وشرفة تطل على الشارع، وهو مجهز بالأثاث الملائم، ويحتوى على العديد من الأجهزة المختلفة (تليفزيون، راديو).

٢ ـ **البيت العادى**: وأقصد به البيت المتواضع ماديًّا وفكريًّا لساكنه، مع عدم تدهوره إلى الطبقة الدنيا، ويمثله بيت سائق التاكسى فى قصة (فى زماننا) وعامل مصنع الحلج فى قصة (سندريللا) والطالب فى قصة (أطلال على رصيف مقهى، الذبابة البشرية).

هو بيت متوسط الاتساع يحتوى على ما هو ضرورى للحياة. مؤثَّث بأثاث متوسط. يفى بالحاجة دون رفاهية، توضحه حركة حنان المصحوبة



بوصف السارد "كانت تروح وتغدو بين الحجرات الثلاث، تعد السرير فى حجرة النوم، وتعود إلى غرفة الكرار لتقوم فيه بعدة أعمال مضنية، وقبل ذلك كله تسحب لحافها الأسود من حجرة الجلوس لتقذف به تحت سرير المرأة الأخرى، ثم تشد خطواتها إلى السطح لتكنس وترش"(٧٤٥). من المقطع السابق ـ ومن خلال نماذج هذا البيت الموجود فى القصص الأخرى ـ يتضح أن لهذا البيت ملامح عامة تتمثل فى كونه متوسط الاتساع، فهو مكون من ثلاث غرف إحداها للنوم وأخرى للكرار/ التخزين وأخيرة لاستقبال الضيوف، وهو مؤثث بشكل متوسط يفى بالحاجة دون رفاهية، فهو إذن يفى بكل الأغراض إلا أنه لا يقبل دخول أى إضافة لأغراض أخرى. يحمى ساكنه من وحشة السكن فى الطريق ولا يصل به إلى حد التمتع الكامل ببيت جميل.

ثانيًا ـ البيت المهجور فى مقابل البيت المعمور

يرد هذا التقاطب فى ثلاث قصص هى (الصوت والصمت، عطشان يا صبايا، ذات العيون العسلية)، فالبيت المعمور فى قصة (الصوت والصمت) يسكنه طه وزوجته تفيده بعيدًا عن عمران القرية، فضَّله طه للسكن كى يحرس للعمدة وابور المياه فـ"العمدة يعتبرنى هنا حارسًا لأرضه، للوابور وللماء وللموت. إننى أروى أرضى بالراحة بدون ثمن. يوم يروى العمدة"(٧٤٦). يبيع طه حياته الاجتماعية وسط الناس، يهجر القرية وناسها من أجل حراسة وابور المياه. يتمتع برى أرضه يوم أن يروى العمدة دون الناس، وعلى الرغم من أنه يفضل السكن فى هذا البيت فإنه يخاف من العيش فيه، خاصة إذا كان وحيدًا، لأنه بعيد عن العمران والناس، فلا أحد يأتى لطه "ليسمر معه فى بيت المزارع،

لا يأتى هو إليهم ليسمر معهم على المصاطب فكر عندما بلغ قنطرة المصرف، إنه سيبيت وحده فى البيت الوحيد بين المزارع"[٧٤٧]، ولذلك يتعجب أهل القرية من طه الذى "رفض أن يهجر البيت النائى ويعود إلى البيت المهجور"[٧٤٨]، وعلى النقيض، زوجه تفيدة التى تود العودة إلى البيت المهجور وسط القرية والعمران فـ"الناس ونس"[٧٤٩]، ولذلك تلح على طه فى العودة إلى البيت المهجور "فلنعد إلى بيتنا هناك، آمن وسط الناس"[٧٥٠]، بل وتقرر العودة بمفردها إذا رفض طه "طه فى الصباح سأعود إلى البلدة، ولن أرجع هنا ابق كما تحب مع المارد والموت والليل الموحش"[٧٥١]، ويقرر طه العودة إلى البيت، بيت القرية المهجور "لا تغضبى. سأنهض وأحمل ما فى البيت إلى بيتنا القديم.

- والناس

- ما شأنى بهم

- نعود من بيتنا إلى بيتنا"[٧٥٢].

وما كانت رغبة تفيدة تتحقق لولا شعورها الذى تملكها ـ وهو شعور أسطورى ـ بأنهما يعتديان على مارد الليل الذى قتل ابنتهما وردة ومن قبلها ابنهما أحمد عقابًا لهما على اعتدائهما على دنيا المارد فى بيت وابور المياه "إنهما يعتديان على دنيا المارد، الليل دنياه والأرض فى الليل أرضه وبيته"[٧٥٣]، ولذلك تقرر تفيدة حرق البيت المعمور/ بيت المزارع "تحرق البيت، هذا البيت تسكب النفط فى زواياه، تشعل النار"[٧٥٤]، وتعود إلى بيت القرية المهجور "تفتح النوافذ، تهب التراب على الجدران، تمحو خيوط العنكبوت. تجلس مع



الجارات"(٧٥٥). لتشعر بالأمان الذى فقدته عندما كانا يعيشان فى بيت المزارع مع الموت ومارد الليل.

وأعتقد أن قرار تفيدة وطه بالعودة إلى البيت المهجور، قرار صائب، لأن حياتهما قبل ذلك فى بيت المزارع وسط الخلاء لم يكن منطقيًّا، فكيف يتحول البيت الموجود وسط العمران والناس إلى بيت مهجور؟ وكيف يصبح البيت المهجور وسط المزارع هو البيت المعمور؟ لقد انقلبت الآية، فحل الجزاء. بل وأصبح الجزاء من جنس العمل، فالبقاء فى بيت المزارع قتل الطفلين، فى وابور المياه، الذى ترك طه بسببه بيته الأصلى "راح يدب فى الطريق مغادرا القرية، لم يبق معه أحد، لأنه هجرهم ولم يبق معهم، واسوه ثم ذهبوا، التفت مغادرًا البيت المهجور بين البيوت العامرة"(٧٥٦). لقد دارت الدوائر على صاحبها. طه، عندما باع الناس والعمران من أجل الدخول فى سطوة العمدة، ولذلك واساه الناس ثم ذهبوا. تركوه، ليعود هو إليهم مرغمًا.

وفى قصة (عطشان يا صبايا) يتجادل البيت المهجور مع البيت المعمور فى صورة حلم أسطورى يغلف البيت المهجور، الذى يتمسك به الحاج على ويرفض بيعه أو هدمه لأن "البيت ده مش حيتهد. البيت ده كنز. تبيعوه ببلاش؟ البيت ده حيتفتح لنا أو لأولادنا، لما الأوان. يأون سامعنى يا شيخ عبد العال"(٧٥٧)، ويتذرع الشيخ عبد العال بالكثير من الحجج لإقناع والده ببيع البيت أو هدمه "البيت ده يابه. مفيش فيه كنز ولا يخزنون، ولا فيه واحدة اتقفلت عليها الأرض"(٧٥٨) ويؤكد الشيخ عبد العال فكرته بتبنى الموقف المنطقى وكلام أهل الحارة "آبه. البيت مليان سحالى، فحار أرض، وتعابين

البيت بيخوف أهالى الحارة، والناس بيقولوا إن ساكناه عفاريت وأرواح، والعيال والنسوان يا آبه بيخافوا يطلعوا من الحارة، وبيخافوا يدخلوها بعد العشا، والناس قالوا لى أكلمك علشان تهده، وأكثر من واحد منهم قالوا لى إنهم مستعدين يشتروه"[٧٥٩]، وتتدخل أمينة لتؤيد الشيخ عبد العال، فتقول متذرعة بحجة أخرى "وافق يا سيدى على، وارحم الناس من خديجة، والبيت الخربان"[٧٦٠]، ويصر الحاج على على التمسك بالبيت المهجور لسببين أولهما: واقعى "وليه عاوزين تهدوه. إحنا والحمد لله مستورين، ومش فى حاجة لفلوسه. علام وعلمتك. جواز وجوزتك. الفدان اللى حيلتى واديتهولك. حياتى وسيبتك تتصرف فيها. مالك ومال بيت العيلة. بينكم وبينه إيه؟"[٧٦١]

والثانى: أسطورى "هه. أوافق قال. قال أوافق، والبت اللى بتصرخ تحت الأرض، ولا هى حية، ولا ميتة. تبقى بدون بيت. تروح فين فى البلد دى. لو ميتة نوديها الترب. لو نعرف مكانها نعيشها معانا"[٧٦٢]، ويتصاعد الخلاف بين الأب وابنه حول هدم البيت فيؤكد الشيخ عبد العال على هدمه "البيت ده حيتهد. سامعنى يابه. بكرة الجمعة حابدأ هدد فيه على طول. أنا واللى يشتريه"[٧٦٣]، ويؤكد الحاج على أن "أول فأس حتنزل على طوبة فى البيت ده، حتكون على رقبتى أنا، وابقوا تعالوا هدوه"[٧٦٤].

ويتميز البيت المهجور بموقعه الفريد، فهو "فى حتة بين مقام الشيخ نور والترب بالضبط"[٧٦٥]، ولذلك فهو يحتوى على كنز كبير كما قال الرجل المغربى لجد جد الحاج على، وهذا الكنز سوف "يخلى العالم ده كله يأكل ويشرب زى البشاوات"[٧٦٦].

ولم تنشأ فكرة الكنز المدفون فى بيت الحاج على إلا لأن الظلم والقهر قد حاق بالقرية، فتحولت أرض الفلاحين إلى شراقى، مات فيها الزرع بسبب تحويل الحكومة للمياه/ الحياة على أرض الباشا الموجودة على الترعة، وقد ظل البيت المهجور ماثلاً فى ذهن الحاج على كحلم للخلاص من الواقع المرير الذى تعيشه القرية فى الوقت الحاضر، لأن الأرض ما زالت عطشى مثلما كانت على عهد جد جد الحاج على "علشان أرض الباشا تشرب من المية المحجوزة فى رأس الترعة"(٧٦٧). لقد ظل البيت المهجور ماثلاً كرمز للحلم الأسطورى، كخلاص للقرية من الظلم والقهر اللاحق بها، واستتبع ظهور البيت ظهور رمزين آخرين يتعلقان بالأسطورة وبرمزية البيت:

١ ـ غناء خديجة

فغناء خديجة الحزين يخفى ما بداخلها من عطش العنوسة، وهو الغناء المرتبط بتعلق النظر للبيت المهجور، فكلاهما حلم للخلاص "وفى تلك اللحظة كانت خديجة قد صعدت سطح بيتها وجلست عند حافة السطح على طرف الجسر الخشبى الممتد فوق الحارة، بين بيتها والبيت الخراب، وراحت خديجة ترقب البيت الخرب مرة وموكب العائدين من الحقول مرة أخرى، تمامًا كما تفعل كل يوم وكما يحدث عند كل غروب، بدأ المشهد فى عينيها رهيبًا، يثير الحزن فى قلبها. لقد رأت ذلك كله طوال خمسة وعشرين سنة من حياتها منذ ولدت، وعاشت كل هذه السنوات تنتظر قادمًا مجهولاً لا تعرف له عينين، يطرق بابها، ويقول لأبيها: أنا طالب القرب منك"(٧٦٨).

وما زالت القرية تصدح مع غناء خديجة الحزين بأغنية شعبية ما زالت تتردد فى القرية، وهى أغنية تتوافق تمامًا مع سير حالة خديجة النفسية والعطش



المستشرى فى أرض الفلاحين "وفدت الأصوات المتناثرة كلها، تـدفق صـوت خديجة بكل فتوته وحزنه، وراح يفيض آسى ولوعة، بينما كانت أصوات ناعمة أخرى تصنع الكورس للأغنية، أصوات البنات العذارى والعـوانس اللـواتى وقفن فوق الأسطح، وعلى أبواب البيوت فى القرية، كانت ثمـة مناحـة عامـة تدور مع غروب شمس كل يوم، ويتكرر انفجارها المروع مع المرثية التى تغنيها خديجة، وهى ترنـو بعينيهـا الواسـعتين فى وجـل ورهبـة للبيـت المهجـور، فى الناحية الأخرى من الحارة، كانت خديجة تغنى عطشان يا صبايا، دلـونى عـلى السبيل"[٧٦٩].

٢ـ طلمبة المياه

تشكل طلمبة المياه مكونًا مهما من مكونات بيت الحاج على، يـدل عـلى ذلك تصدرها لافتتاحية القصة أولاً ولتفردها فى بيـت الحـاج عـلى بالوصـف التفصيلى ـ ثانيًا ـ"كانت الطلمبة قائمة فى الزاوية الطينية الموحلة بين دورة المياه وحظيرة البهائم، وأمام الطلمبة كان حـوض مـستطيل مـن الأسـمنت مملـوء تقريبًا بمياه زرقاء عفنة الرائحة"[٧٧٠]. يلاحظ أن الوصف السابق لطلمبـة الميـاه يتسم بالموضوعية، فعين السارد محايدة، تحاول نقل الرؤيـة البـصرية كـما هـى، فالطلمبة تقع فى زاوية طينية بـين دورة الميـاه وحظـيرة البهـائم، وأمامهـا يقـع الحوض الأسمنتى المستطيل، والحوض مملوء بالمياه الزرقاء العفنة، ويغلب على هذا الوصف المصطلحات الهندسية (فالزاوية قائمة، والحوض مستطيل). كـما اعتمد الوصف على حاستى البصر والشم، فالميـاه زرقـاء (العـين)، والرائحـة عفنة (الأنف).



إن الطلمبة من الناحية الواقعية مكان قبيح ولكنه جميل على المستوى الفنى، جميل من وجهة نظر مستخدميها، وإلا لما كان صوت الحاج على مسموعًا وقت ارتشافه لمياه الطلمبة، يدل على ذلك نهمه غير المنتهى للارتواء منها، لقد كانت المياه عذبة المذاق "إلى درجة تغرى دائمًا بالشرب، لولا أن بطن الإنسان له حدود"(٧٧١). إن الطلمبة بموقعها المتميز فى البيت، وبوظيفتها فى جلب المياه من باطن الأرض، تمثل البديل المتاح للارتواء من العطش الحاد للأرض ولخديجة على مستوى الرمز.

٢- المقهى

يُعد المقهى من الأماكن الأثيرة لدى سليمان فياض. يدل على ذلك وروده فى إحدى عشرة قصة، وقد تنوعت نماذج ظهوره دلاليًّا ونصيًّا فى مستويات عديدة.

فهو مكان **للراحة والخروج من الوحدة**، فالأستاذ الجامعى الذى عاش من أجل تربية ابنته وإسعادها، يترك بيته ويخرج للجلوس على المقهى، "وغادرت البيت وتركتها جالسة وحدها، ولأول مرة أشعر بالحاجة إلى الذهاب إلى مقهى أو نادٍ، أجلس فيه مع صحبة أو مع أى أحد"(٧٧٢). إن المقهى **مكان لتجمع الناس** "يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس"(٧٧٣)، ولذلك ففعل الخروج من البيت إلى المقهى؛ هو محاولة لالتقاط الأنفاس وإعادة ترتيب الأوراق، لكى يتمكن الأستاذ الجامعى من مواجهة أفكار ابنته التى أصبحت أسيرة فى عقلها وجسدها لأحد أمراء الجماعات



الإسلامية الذين لا يفقهون من أمور دينهم شيئًا. لقد صُدم الأستاذ فى ابنته التى عرض عليها الزواج من معيد فى القسم، فقالت:

"سأستشير أميرى.

أميرها؟ وجمت. هى معهم إذن، فى جماعة ولها أمير وما يخص حياتها وروحها وجسدها صار ملكًا لهذا الأمير"(٧٧٤)، وما كان من الأستاذ إلا أن اضطُر للدخول فى مواجهة مع ابنته التى فضلت ـ طبقًا لتعليمات الأمير ـ بقالاً غير متعلم على معيد فى الجامعة، ولأن المواجهة ليست بالسهلة لذلك رغب الأستاذ فى الراحة، ولجأ ـ كما فى المجتزأ السابق ـ إلى المقهى الذى ظهر بوظيفته الأصلية "من حيث هو مكان لتصريف فترات الفراغ وإمداد الفرد بمزيد من قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية"(٧٧٥).

والمقهى **أمنية عزيزة**، يحلم بها قنديل، مثلما يحلم بالعودة إلى بيته الذى تركه بعد زواج أمه. "ليتنى أنام فى بيت أمى على الحصير فى الصالة وأوفر على نفسى القروش ونأكل كبدة ومكرونة ونشرب شايًا على القهوة وندخل السينما"(٧٧٦). إن المقهى بالنسبة لقنديل، أحد مظاهر الراحة والسعه التى كان يعيشها قبل انتقاله إلى الإقامة فى اللوكاندة، ولذلك فهو يصبو للعودة إلى بولاق، موطنه، حيث، "السهر إلى نصف الليل مع أولاد بولاق، نشرب معهم الشاى العربى المزرود. آه لو أستطيع أن أذهب إليهم الليلة وأغرق معهم فى سيرة البنات والعمل ومعارك الفتوات"(٧٧٧).

وقد يكون المقهى مكانًا "لتأطير لحظات العطالة"(٧٧٨)، مثل المقهى الوحيد فى منطقة السلط بالأردن فـ"المقهى الوحيد فى المدينة، يغلق أبوابه على



مدمنى الزهر والكونكان والدومينو"[٧٧٩]، ويرتاده البطل لتمضية وقت الفراغ فى الغربة "وأصحو وأذهب إلى المقهى الوحيد وألعب الزهر والورق والدومينو"[٧٨٠].

وفى أحيان كثيرة يبحث الإنسان عن المقهى، خاصة إذا كان فى لحظات غضب، "بحث عن مقهى وراَه، مقهى شعبى صغير على الناصية. يشرف على مفترق طرق"[٧٨١]، ووجود المقهى فى مفترق طرق، أمر واقعى، لأنه يحظى فى ذلك الوقت بالقدرة على تجميع أكبر عدد من الرواد والمارة، ولكن مفترق طرق المقهى فى هذا النص يرمز إلى حالة التشتت والضياع التى يعيشها الغاضب مع الغاضبين مثله، "أخذ يبحث فى رأسه عن اسمه. نسى بطاقته الشخصية فى البيت. إذن فليذكر كل شىء بهدوء"[٧٨٢]. إن مفترق الطرق يؤدى إلى أكثر من اتجاه، وتلك هى مشكلة البطل، فمع من يكون؟ تلك هى المشكلة، "مع من، يسار يمين، حرب سلام؟ ثم لا تنسى هذا القمع مع هذا الخوف الذى فى حياتنا عادة كالتدخين، كالفرجة على العروض السخيفة. إنه غضب ممزق مزقًا صغيرًا"[٧٨٣].

وفى قصة **(وبعدنا الطوفان)**، يظهر المقهى الريفى، بصورته البسيطة. كمكان مفضل للبطل/ على غنيم "جاء منسى وبحثت عيناه عن صديقه على، كان متأكدًا أنه اللحظة جالس على المقهى"[٧٨٤]، فالمقهى هى الملاذ الوحيد ـ"فى قرية ظالم أهلها"[٧٨٥]ـ لعلى غنيم يجلس فيها ليلتقى مع شباب القرية، وليفرِّج فيها عن نفسه من الهموم، إنها المكان الذى يقصده طالبو العمل من أمثال على غنيم، ولذلك فهو يقضى فيها جزءًا كبيرًا من وقته، يطلب منها ما شاء "وصفق

على مناديًا على جرسون المقهى. كان واثقًا أن المقهى هى المكان الوحيد فى القرية الذى يقدر أن يأخذ منه ما يشاء إلى حين"[786]، ومثلما كان المقهى حاضرًا فى حياة على غنيم، فهو كذلك حاضر بعد مماته. يجلس فيه الرفقاء والمحبون لعلى غنيم، ويتذكرون عبر سرد استرجاعى طويل مآثره فى خدمة القرية وأهلها "جاء أكثر الجالسين فى المقهى بكراسيهم، جذبهم صوت الحاج رجب الحاد وتحلقوا بجوارهما"[787] و"قضى الناس سهرة ممتعة، فى ذكراه، وراحوا يمسحون دموعهم بمناديلهم وظهور أيديهم وقلوبهم ممتلئة نشوة من حكايات على غنيم"[788].

بقى أن أشير إلى أن شخصية الشيخ بهلول ـ فى نفس القصة ـ هى شخصية إنسان المقهى، بمعنى أنها لا تظهر إلا مع ظهور المقهى، وتختفى باختفائها، فالشيخ بهلول لا يظهر إلا مرتين، مرة فى حياة على، وكانت فى المقهى "فمن الجنوب يقبل الشيخ بهلول، على مهل، متكئًا على عصاه، اقترب الشيخ من المقهى"[789]، والمرة الثانية كانت بعد وفاة على غنيم، وكانت أيضًا فى المقهى "وأقبل من الضوء الأصفر الشيخ بهلول، لم يروه فى موجة الأسى والسرور. سمعوا فقط صوته"[790].

وفى قصة (**أوراق الخريف**)، تظهر المقهى بصورة سلبية كمكان لشرب الخمور وإضاعة الوقت، ولم يكن ظهورها على هذا النحو إلا لأنها ترمز بسلبياتها ـ الممكنة ـ لما هو خارج المقهى، فهى كالمرآة التى تنعكس عليها الأحداث "فى المقهى كان الأصحاب يجلسون فى استرخاء وأكواب البيرة وزجاجات البيبسى على المناضد. يمارسون سأمهم اليومى المعتاد، يخوضون فى



أحاديث الشائعات وضحكات النميمة. مر عليهم فتحي منضدة. منضدة وهو يضع أوراق النعم ثم جلس، سأله صديقه وهو يضحك. ما هذه؟ فأجابه أوراق الخريف"(٧٩١)، و إذا كانت السلبية الظاهرة في المقهى توازى ما يحدث خارجها ـ إلا أنها ترمز ـ كمكان مضاد لهذه اللجان ـ لدور إيجابى، يبشر بالديمقراطية التى حُرم منها فتحي ورفاقه. لأنه ساوى فيها ـ أى المقهى ـ أوراق النعم بأوراق الخريف التى تنتشر وتملأ الأرض، ولكنها فى النهاية، بالية لا قيمة لها، مقارنة بأوراق الربيع القادم.

وإذا كانت المقهى فى النماذج السابقة تظهر ـ نصيًّا ـ بشكل محدود. على الرغم من كثرة تمظهراتها وتعدد أدوارها. إلا أنها فى قصتى (**أطلال على رصيف مقهى، كل الملوك يموتون**)، تمثل الدور الأكبر، والمحور الرئيس الذى تدور حوله، وفيه الأحداث، ففى قصة (**أطلال على رصيف المقهى**). يحدد العنوان بداية المدخل الرئيس للولوج إلى عالم المقهى. الذى هو ثابت فى إحدى المدن. يرتاده البطل ورفاقه، يمضون فيها الوقت بعدما مر العمر، يعيشون فيها مراهقتهم الثانية، التى يهربون منها "إلى المقهى، مع ألعاب الطاولة، والدومينو، والشطرنج، ونضحك ضحكات عصبية متوترة، على نكات خارجة حتى يحين وقت الأصيل، ويغرق بظلاله شوارع المدينة، فنكف عن اللعب"(٧٩٢). المقهى فى المقتطف السابق، مكان ألفة، والتقاء أصحاب "وتستدير جماعتنا إلى رصيف الطريق، وقد عبث الشيب برؤوسنا وأحلامنا نرقب الغاديات والرائحات. يتوقفن أمام فتارين البوتيكات، تكشف لنا ثيابهن القصيرة والطويلة وسراويلهن الضيقة والفضفاضة عن مفاتن لم تعد حقًّا لنا، آخرها عندنا هى



الوجوه، التى تأسر دوننا عيون الشباب"(٧٩٣)، ولذلك فالمقهى تعمل عمل نقطة البداية الذى تنطلق منه شرارة عمل الذاكرة، فالبحث عن الأطلال والبكاء عليها، يبدأ من الثابت/ المقهى، وينتهى إلى المتحرك/ الماضى. الثبات بالأجساد ـ فى المقهى ـ والحركة على شقين:

صغيرة: **بالعيون** لمتابعة الفتاة المارة عند إشارة المرور "وفكرت للحظة أن أنهض وراءها، ووجدتنى أقترب منها فى خيالى عند إشارة المرور بالميدان"(٧٩٤).

كبيرة: **بالذاكرة**، حيث يتذكر البطل ـ من خلالها ـ قصة حب وجيهة، التى بدأت وانتهت فى المنصورة، نهاية كل حب المراهقين، "عند الضحى، كانت تأتى إلى بيت الأهل بالمنصورة زائرة"(٧٩٥)، ولكنه كان يخجل "من هذا الحب الصامت الذى لا يعبر عن نفسه بكلمة ولا حركة ولا لقاء فى حديقة أو على كورنيش النهر"(٧٩٦)، ولذلك يندم على ما فات، ويستبكى على الطريقة المعاصرة بكاء الأرصفة "لماذا لم أفكر فى ذلك فى حينه، ولماذا لم أقل لها ذلك. لنلتقى لقاءً بريئًا بعيدًا عن البيت والحارة والناس"(٧٩٧).

وفى قصة (**كل الملوك يموتون**) يستقطب المقهى البرى/ البطل، فيجلس فيه ثلاثة

أيام كاملة "لقد مضت عليك هنا ثلاثة أيام. لم تغادر فيها المقهى"(٧٩٨). تستقطبه لعبة الشطرنج، التى يريد أن يتوج بطلاً عليها. ليصبح ملكه فى الشطرنج هو الملك الذى لا يموت، "وراح يتطلع حواليه. مقهى البوسفور، ملىء أبدًا حتى منتصف الليل. مع ذلك لا يخلو من أحد حتى الصباح. أنواره

الخارجية فقط تطفأ، وبابه الصاج المرن يغلق حتى ربع قامة. بابه الآخر زجاجى، مغلق أبدًا. ملىء بالمرايا على الأعمدة والجدران، ووراء رفوف الأكواب والفناجين والشيش وعشرات الصور التى تتناثر من كل اتجاه، وتمتد وراء المرايا فى أوضاع معينة إلى ما لا نهاية"[٧٩٩]، ولم يحظ المقهى بوصف تفصيلى كما حظى فى هذه القصة، التى تحولت فيها المقهى من مكان مرور وانتقال إلى مكان سكنى وإقامة، ولذلك رصدت عين البرى معظم تفاصيل المقهى (الباب ـ الضوء ـ الأثاث ـ رواد المقهى...). لقد جلس البرى فى المقهى باحثا عن الشهرة والمُلك "سأحاول أن انهض يا ملكى وأصبح ملكًا على نفسى ومربعات السواد والبياض"[٨٠٠]. يدفعه حب الزعامة والملك لأن يطلب اللعب مع الملك فاروق، طامعًا فى الفوز بلقب ملك العالم فى الشطرنج، ولكن رياح التغيير تهب ويُعزل/ يموت الملك فاروق، ويموت معه البرى، لأن كليهما كان ملكًا على الورق.

٣ ـ السجن

السجن فى أبسط مفاهيمه، حبس للحرية، يدخله الجناة ردعًا لهم عن عالم الجريمة، والسجن فى قصص سليمان فياض يأتى دائمًا مرادفًا لمعنى الظلم والقهر لا لردع الجناة عن عالم الجريمة، تدخله الشخصيات لأنهم يرفعون شعار "لا" فى وجه السلطة.

يدخله البندارى لأنه تحمس لإنشاء ناد فى القرية، "تحمس لفكرة النادى. تبناها. جمعنا. تحدث معنا. قمنا بمظاهرة. مطالبين بالنادى"[٨٠١]، ولأن



الفكرة كانت مرفوضة من السلطة المتمثلة فى (العمدة، ومشايخ البلد، وأبناء العائلات الكبيرة)، سُجن البندارى "وضعت فى جيبه منشورات ضد الملك وهو لا يدرى، قبض عليه، وسجن بالنقطة أيامًا. دسَّها أعوان العمدة. أعدتها النقطة بنفسها. بعد أن فشل أبوه فى ترويضه، ثم وهذا هو المضحك. توسط له العمدة، بعد أن بكى أبوه، جندى البوليس، بكى وتوسل، وكتب تعهدًا على نفسه واعدًا أن لا يبقى ابنه فى البلدة. أرسله إلى أقارب بعيدين منذ شهرين. نفى من البلدة وحرم عليه العودة إليها"(٨٠٢). السجن ـ كما فى المقتطف السابق وفى كل قصص سليمان فياض ـ أداة ردع فى يد السلطة، ضد من يقول لها لا، وسيلة قهر وتعذيب وليس مكان إصلاح وتأهيل، كما هو مفترض.

وفى قصة (**الكلب عنتر**) يحظى السجن بالظهور الواضح كمكان، تدور فيه كل أحداث القصة. تستخدم فيه كل ألوان التعذيب، ومن ضمنها الكلب عنتر، فهو الوسيلة الأخيرة لإجبار المعتقلين على الاعتراف بما يشاءون. يدلله مأمور السجن ويعتنى به لينهش به أجساد المسجونين، يقوده للدخول فى زنزانة عباس "عند الباب، باب حديدى صدئ، مصمت أصم، بأعلاه كوة مربعة توقف عنتر"(٨٠٣)، و "أطل وجه مفزع عبر قضبان ثلاثة بالكوة من وراء الباب. نظر المأمور لأيمن ليفتح الباب. تردد أيمن والمفتاح بيده"(٨٠٤). لا يظهر من المقتطف السابق سوى وصف باب الزنزانة باعتباره الحد الفاصل بين الحرية والحبس، ولذلك يمعن الراوى فى وصفه، فهو (حديدى، صدئ، مصمت، أصم، بأعلاه كوة) أى (قوى، قديم، لا فراغ فيه، لا يستجيب لأحد، والفتحة الوحيدة فيه تستخدم لإحكام غلقه)، يدخله عباس فى جريمة لا



نعرفها وإياه، هو فقط معتقل سياسى يرفض الاعتراف على فعلة لا يعرفها، يحاول معه مأمور السجن، بكل وسائل التعذيب، فلا يستجيب له، فيقرر المأمور استخدام عنتر باعتباره أداة القهر التى لا تقهر، ويدخل عنتر زنزانة عباس، يتصارعان صراع البقاء، حتى "يستلقى عنتر منقصف الرقبة فى بركة دم حوله. بقع دم أسود وأحمر على الأرض على الجدران نثار دم. عند السقف وعلى السقف. على لمبة مصباح مطفأ ملتصق بالسقف"(٨٠٥).

ويعد (**المركز والنقطة**) امتدادًا طبيعيًّا للسجن، يشتركان معًا فى كونهما من أدوات السلطة التنفيذية، التى من المنوط بها تطبيق القانون وتنفيذه، إلا أن ظهورهما فى قصص سليمان فياض ـ وعلى العكس من ذلك ـ يقترن بحالة الإرهاب والتخويف والردع للفقراء الضعفاء أو المغضوب عليهم من السلطة، ولذلك فهذا الثالوث يلعب دورًا وظيفيًّا واحدًا حتى وإن اختلف المسمى، ففى قصة (**عنزة خالتى جندية**) تواجه جندية بصرامة القانون المفروض عليها وعلى غيرها من العامة بمنع ذبح المواشى، ويقرر ضابط المركز تحرير محضر لإزعاجها السلطات بدون سبب.

"ستدفعين غرامة جنيهًا واحدًا.

فقالت جندية.

ـ لو احتكمت عليه لما جئت لذبح العنزة وبيع العنزة.

فقال الضابط لحافظ:

ـ وأنت.



ـ ليس معى سوى ربع جنيه.

فقال الضابط للشاويش:

ـ أرسل بإيصال الغرامة مع العسكرى، ليعطيه للعمدة ويحصل الغرامة منها بمعرفته"[٨٠٦]. يحدث ذلك لأن حاكم البلد ـ كما يرى حافظ ـ قرر منع الذبح لأنه "كان يكرهها {أى اللحوم} ولا يحب أكلها، وربما مرض منها ذات مرة، أو منعه عنها طبيبه، لكن ما ذنب سائر الخلق"[٨٠٧]. أو لأن ـ كما يرى العسكرى ـ"الحقيقة التى يعرفها كل الناس، فى البنادر يعنى أن الكبار فى مصر الأعيان يعنى، لديهم فائض من الفراخ والبيض المستوردين، يريدون بيعه بسرعة، وبأثمان مرتفعة، فتدخلت الحكومة لصالحهم وحرمت ذبح المواشى. هذا ما يقولونه، والله أعلم بالحقيقة"[٨٠٨].

إن المركز مكان منوط به تنفيذ القانون، ولذلك ينصح الخفير جندية بالذهاب إلى المركز، فرارًا من سطوة العمدة "خذاها إذن إلى المركز، مركز ميت غمر، ولا تقولا لأحد إننى نصحتكما بذلك. حتى لا يعرف العمدة أننى صاحب المشورة"[٨٠٩]، لكن المركز لا ينفذ القانون إلا على الفقراء والضعفاء، ولذلك يسخر الضابط من جندية ويوبخها لأنها لجأت إليه "لماذا جئت إلينا إذن، وشغلت القسم بعنزتك السخيفة هذه التى لا تساوى شيئًا، وشغلت معنا الطبيب"[٨١٠]. يسخر منها وينفذ قانونه عليها، مع العلم أن "العمدة وكل العمد. يذبحون فى السر ويرسلون بلحم من ذبائحهم للضابط وللمأمور"[٨١١].

ويتكرر المشهد نفسه، وإن اختلفت الصورة، فى قصة (**الهجانة**)، حيث تنحاز السلطة التنفيذية (**النقطة والمركز معًا**) إلى جانب العمدة وعائلته فى



مقابل عائلة الصيادين والبلدة بأكملها، وما كان لهما أن يقفا هذا الموقف لولا أن الجوهرى/ العمدة صار يحمل لقب البكاوية من قبل الملك. لقد انقسمت البلد إلى شقين: شق يمثل كل عائلات القرية وعامة الناس، فى مواجهة الشق الآخر، المتمثل فى عائلة الجوهرى، تدعمه سلطة النقطة والمركز وقد نجم عن هذا الانشقاق اعتصام الناس فى بيوتهم، مطالبين بعودة عبد المعطى ـ طالب الأزهر ـ الذى أرغمه العمدة على التجنيد، رغم إعفائه "استنى يا حضرة الضابط. دا ابنى الوحيد على تلت بنات وحافظ القرآن وطالب أزهر واللى زيه مالوش تجنيد ولا بحر"(٨١٢)، ولكن العمدة يستمر فى طغيانه تدعمه السلطة المؤتمرة بأمره "ورفع سماعة التليفون، وطلب المديرية وطلب من الحكمدار أن يرسل إليه بالهجانة ليواجه تمرد القرية ضد الجوهرى بك وعائلته، وطلب الحكمدار من الضابط أن يرسل إليه بعبد المعطى فى حراسة خاصة وسارع الضابط فأمر عسكر النقطة بحمل السلاح وحراسة النقطة"(٨١٣). العمدة والنقطة والمديرية، قوى ظالمة يدعمها القانون الغائب وسلطة القهر والحبس لتقهر قرية بأكملها، يستدعون الهجانة ليحولوا بيوت القرية إلى سجن يعيش فيه الصغيروالكبير.

ويمارس (**قسم الشرطة**) أخطر أدواره القيادية أثناء عملية انتخابات اختيار رئيس الجمهورية، حيث يتحول قسم الشرطة من مكان لفرز الأصوات وتصنيفها وتولى عملية تأمين الصناديق الانتخابية إلى مكان أشبه بالمطبخ السياسى، يتم فيه التزوير وطمس معالم الحقيقة "فى القاعة الواسعة، داخل القسم، كانت عشرات الصناديق تحمل أوراق النعم، وأوراق اللا فى كومتين،



فى أول القاعة كان رجل كهل فى ثياب مدنية، يتوقف عند الصناديق ورؤساء اللجان. يسألهم، ويدون أرقاما فى ورقة. كان يمر عليهم، وبينهم يمر كسحابة خريف"[٨١٤]. الرجل الكهل فى قسم الشرطة، هو فى الأغلب أحد القيادات فى الشرطة، يتولى بنفسه عملية الطبخ السياسى. يتوقف أمام فتحى ليسأله عن نتيجة لجنته:

ـ كم نعم؟

ـ ستمائة وأربعة عشر.

سأله

ـ طبعًا. لا أحد. لا.

أجابه فتحى

ـ للأسف. هناك ستة. ها هى.

وأراه الأوراق الستة، فنظر له الرجل الكهل بقرف، وقال:

ـ أليس معك أوراق احتياطية؟

أجابه فتحى

ـ نعم، لكن، لا دخل لى بهذا الأمر

قال الرجل، الكهل بقرف:

ـ طيب لا تنزعج.



وأخرج من جيبه أوراق النعم واللا وملأ ست أوراق بنعم وأخذ أوراق اللا الستة منه، ومزقها بيده ورمى بها تحت قدميه وداسها، ودون فى ورقة فى هدوء بالغ: ستمائة وعشرون صوتا. لجنة عشرة مائه فى المائه ومضى عنه"(٨١٥).

وكما تتولى القيادات طبخ الانتخابات وتزييفها، يتولى الصغار منهم حرق الحقيقة التى يعلمها فتحى بعدما سأل باشجاويش الشرطة عن مصير هذه الأوراق "وبجانب الطابور كان باشجاويش أسمر أكرش، سأله فتحى حين حاذاه:

ـ أين تذهبون بأوراق التصويت، بعد تسليمها للضابط؟

أجابه الباشجاويش، مشيرًا، بعينيه:

ـ عند الفجر، حين تعلن النتائج، نحرقها فى هذا البرميل"(٨١٦).

ونتيجة لما يشاهده فتحى من تزييف وتدليس فى اللجنة والقسم، يشعر بالحرية عند خروجه من القسم، يتنهد ويقول: "الآن أسترد حريتى"(٨١٧)، ولكنه يتساءل ـ وكلنا معه ـ "هل حقًا استرددت حريتك؟"(٨١٨). أم شعرت حقًا بمعنى الظلم وعلمت أنك الآن فى سجن أكبر؟

من العرض السابق، يمكن الخروج بنتيجة مؤداها أن أماكن السلطة ـ فى قصص سليمان فياض ـ بأنواعها المختلفة (**السجن ـ قسم الشرطة ـ المركز ـ النقطة ـ دار العمدة**)، هى أماكن قهر وتعذيب، تستخدم باستمرار لمواجهة الفقراء الضعفاء أو المقموعين سياسيًا، الرافعين لشعار لا. تنحرف بوضعيتها

المستخدمة فى قصصه عما وضعت عليه فى الأصل من كونها أماكن لتطبيق القانون وإنصاف المظلومين، بل ومواجهة الخارجين عليه أيضًا.

يبقى الحديث عن **الأماكن غير السجنية**، أى تلك التى تشارك السجن فى بعض ملامحه، فتصبح فى تماسها معه أقرب للسجن منها لما هى عليه فى الأصل من كونها مؤسسات مدنية وخدمية لا أماكن قهر وتقييد للحرية.

فالبيت مثلاً هو مكان حرية وسكن، إلا أنه قد يصبح سجنًا يكبل حرية الساكن فيه، وذلك كما فى قصة **(الذئبة)** التى تحولت فيها البطلة من إنسانة إلى ذئبة تفترس الرجال، وتخدش الحياء العام بتصرفاتها، حولت بيتها إلى مكان شديد الحرية، لا يعرف القيود على أَيَّة تصرُّفات، وذلك كرد فعل على شدة القيود التى كبلتها فى بيتها قبل وفاة زوجها الذى كان يغار عليها. يفهم ذلك الراوى بقوله: "وحدثتنى العينان عن رجلها كيف غار عليها من جاره، فصار يغلق عليها الباب بالمفتاح"[819]. إن غلق الباب والتشديد على غلقه بالمفتاح دليل على تحويل البيت إلى سجن، ولذلك تذأبت الزئبة فـ"ذهبت مسرعة وعادت تحمل زجاجة ويسكى وكؤوسًا وسطل ثلج وضعته على المائدة"[820]، و "رأيناها تقف وتضحك بلا سبب مترنحة، ثم تجلس على الأرض وظهرها للجدار تحت النافذة البحرية المفتوحة"[821].

إن فعل التحِرر المبالغ فيه من قبل الذئبة ـ يعكسه فتح النافذة ـ يساوى فى شدته المغاليق التى كانت تحكمها فى سجن البيت قبل ذلك.

ويشاهد الراوى المطبعة فى قصة **(وفاة عامل مطبعة)** فيراها سجنا "بدت لى جدران المطبعة على الجانبين بيضاء، شاهقة، صماء كجدران قلعة وقد علقت



بها ذرات الرصاص وتناثرت فى أعلاها نوافذ مؤطرة لقطبان حديدية منبعجة. بدا لى المكان كسجن فملأت فمى ببصقة وقذفت بها جدران إدارة المطبعة الأنيق"(٨٢٢).

لقد شاهدت عين الراوى مبنى/ مطبعة، إلا أن وقع المبنى فى نفسه تطابق مع صورة السجن المفترضة فى خياله، ولذلك غلب على رؤيته الوصف النفسى مما جعل المطبعة تبدو أمام عينيه كسجن، ولذلك فالرؤية تنتقى الأوصاف السجنية (ضخامة المبنى، القضبان الحديدية، التضاد بين لونين الأبيض والأسود أو الداخل والخارج).

وقد تمكنت هذه الرؤية فى نفس الراوى منذ زمن بعيد، وفجَّرتها قضية موت الشحات وهو يُحمل فى عربة "فى الحارة رأيت عربة المطبعة الزرقاء، مكتوب عليها بطولها "دار البشلاوى للطباعة"، صندوقها الخلفى مفتوح على مصراعيه، فى الصندوق كان جثمان الشحات مغطى بالورق. حوله كانت صفوف مربوطة من الكتب، تفوح منها رائحة الحبر والرصاص"(٨٢٣).

وقد تصبح **المدرسة سجنًا**، يدخلها فتحى فى **(أوراق الخريف)** فيتعجب منها "يدخل مقر لجنته، غرفة صغيرة. ضلعها متران، بلا نافذة، سقف واطئ، وجدران صفراء متربة"(٨٢٤)، ويزداد تعجبه عندما يحدث نفسه قائلا: "الأطفال يتعلمون فى هذه الزنزانة أمس وغدًا"(٨٢٥). لا شك أن رؤية فتحى للمدرسة التى زارها كمدير لإحدى اللجان الانتخابية، تعكس تصورًا خاصًّا لمدرسة الأطفال التى تشابه فى مبانيها، مبانى السجن من حيث ضيق الفصول/ الزنازين، أو فى خلوها من النوافذ بالإضافة لانخفاض السقف وجميعها



أوصاف تتشابه مع مبنى السجن وتفارق بلا شك مبنى المدرسة، المفترض فيه سعة مبانيه وارتفاعه، وإحاطته بالحدائق وانتشار النوافذ، وغرفة فتحى ليست هى فقط الزنزانة الوحيدة فى المدرسة، بل هى سمة عامة فى المدرسة ككل، ولذلك فعندما ينتقل من غرفته إلى غرف زملائه تصاحبه نفس الرؤية "ينهض ويقف فى فتحة الباب الضيق، يدير رأسه إلى أبواب الغرف الزنزانية المفتوحة"(٨٢٦).

وقد **تتسع أسوار السجن لتشمل الدولة كلها**، ويصبح المواطنون فيها سجناء رغم أنفهم، حتى حاكمها نفسه، يصبح سجينًا فى قصره، مثلما سجن شعبه، يحدث ذلك فى مدينة الفيحاء، المدينة الوهمية التى اختارها سليمان فياض ليحكى فيها عن قسوة الحكام وجبروتهم ودكتاتوريتهم. هى مدينة وهمية على ورق القصة، ولكنها ماثلة فى أذهاننا جميعًا، ماثلة فى دول العالم الثالث، حاضرة فى عالمنا العربى.

فى مدينة الفيحاء، لا يستطيع الحاكم أن ينام فى مرقده، تؤرقه ليلته، يؤرقه السجن الذى يعيش فيه "لكن ها هو ذا الآن. السيد الوحيد أو السجين الوحيد فى قفص من ذهب، ينسج بعقله وساعات عمره. أحلامه حلمًا حلمًا، وخيطًا خيطًا"(٨٢٧).

لقد تحول قصر الرئاسة إلى سجن من ذهب لا تغفو فيه عيناه، لأنه سجن صغير، يحكم سجنًا أكبر يسجن فيه أهل الفيحاء وما حولها "فى التواريخ صمت المدينة. بالحديد والهدير. تناهت إلى آذان السيد الرئيس المشرعة أصوات الموتورات وهى تبتعد مسرعة عن القصر، فى شوارع الفيحاء الخالية، تراءت



للسيد الرئيس نوافذ البيوت، لم تحرك بها سدًّا باتَّ النوافذ، ولم يضأ وراءها مصباح، فى ظلام الليل فمن يقدر على الفضول فى الفيحاء كى يفتح نافذة أو يضىء مصباحًا ورأى عيونًا مشرعة تحدق فى فراشها صامتة، مرهفة السمع فى ظلام الليل"[٨٢٨]. من يقدر فى سجن الفيحاء الكبير على فتح النوافذ أو إضاءة المصابيح؟ لقد امتدت أسوار السجن للحيوان فلم يعد "يجرؤ نائم أن يحدث صوتًا إلا بإذنك، لا تقدر بومة أن تنعب إلا بإذنك، لا تغامر قطة بالمواء إلا بإذنك، لا ينبح كلب إلا بإذنك"[٨٢٩].

إن مدينة السجن أو سجن المدينة تعتقل كل من يعيش فيها، تحكمهم بالحديد والنار لتثير بداخلنا السؤال، ما الذى يجعل المدينة تتحول إلى سجن؟ الإجابة فى فعل الجبن القائم فى نفوسنا، وهو ما صرح به الحاكم نفسه لمدير مكتبه قائلاً: "لكنك مثل غيرك، ممن كانوا هنا، جبناء، حتى وأنتم فى مواجهة الموت الأكيد"[٨٣٠].

٤ ـ الطريق

الطريق/ الشارع، من الأماكن ذات الدلالة المهمة فى تشكيل المكان "فالشارع يشكل فى الأدب والفن والحياة فضاءً مفتوحًا تكتنفه الأسرار والعلانية، كما يتجاوز الشارع كمفهوم ومكان، بعده الجغرافى والهندسى ليصبح ذا أبعاد رمزية ودلالية"[٨٣١]. لا وجود لمكان من دون ارتباطه بمكان آخر، وربط الأماكن بعضها ببعض لا يتم إلا عبر الطريق، فهو منطقة محايدة بين مكانين، شريان الاتصال بين الأماكن، أداة ربط وهمزة وصل بين الداخل



والخارج والقريب والبعيد، وهو فى الواقع مكان مرور وانتقال، يرتاده الناس كافة، فحق المرور فى الطريق مكفول للجميع.

وقد ورد الطريق فى أغلب قصص سليمان فياض - إن لم يكن فى كل قصصه - يحمل دلالته الأصلية كمكان مرور وانتقال وربط بين الأماكن، كما ورد بدلالات أخرى أكسبته العديد من المعانى والترميزات، حظى بالوصف المطول، وظهر كمكان (إقامة وسكن، ومكان حلم ورغبة، ومكان جريمة وخطيئة، ومكان تعارف ولقاء).

فى قصة **(الشرنقة)** يتحول الطريق **لمكان لقاء**، يتعارف فيه سعيد وليلى، يلجآن إليه هربًا من الضيق المحيط بهما، فسعيد يشعر بالاختناق فى عنبر المعهد الدينى، المزدحم برفاقه التسعة "سأتمشى على شاطئ بحر مويس، وأرى بحيرة القناطر وغروب الشمس"(٨٣٢)، وليلى بنت الشوارع، حياتها فى الطريق تبحث عن المتعة والصحبة "لم يقل لها إنه يشك فى اسمها الذى قالته له، فماذا يعنى الاسم لاثنين، عابرى سبيل، التقيا وسوف يفترقان"(٨٣٣).

وفى الطريق تتوطَّد العلاقة بينهما فيتابعان السير إلى محطة الكهرباء على أطراف المدينة "وابتعدا عن البيوت وراح ضوء بعيد لمصابيح قوية يلمع فى المدى، وعى أنها تذهب به إلى محطة الكهرباء، وأنها تبتعد به إلى المدينة"(٨٣٤)، وتتملك الرغبة الشيخ سعيد فيرغب فى إتيانها فى الطريق العام "وعى أنه الآن قادر، فى ظلام الليل، على أخذها فى حضنه، والانطراح معها على أرض الكورنيش، وأنه لن يتركها قط حتى لو رفس بالأقدام، وضرب بالعصى، أو بطلقة نار، فمن له قبل باحتمال رغبة كاسحة"(٨٣٥).

والطريق مكان **حرية**، يضاد الكبت والفساد الذى شاهده فتحى فى قسم الشرطة

"وانصرف مسرعًا يغادر القاعة والقسم إلى الطريق، وتوقف للحظة على الرصيف، وأغمض عينيه وتنهد براحة وحدث نفسه: الآن أسترد حريتى"(٨٣٦).

والطريق **مجمع العشاق**، يرغبه المتحابون "آه من خجلى مع هذا الحب الصامت الذى لا يعبر عن نفسه بكلمة ولا حركة ولا لقاء فى حديقة أو على كورنيش النهر أو... لماذا لم تفكر فى ذلك فى حينه؟ ولماذا لم أقل لها ذلك. لنلتقى لقاءً بريئًا، بعيدًا عن البيت والحارة والناس"(٨٣٧)، ولذلك يتحسر البطل على حبه الضائع بوجيهة، ويتساءل عن الغشاوة التى كانت على عينيه فى كتمانه لحبه أولاً وفى عدم الانطلاق بهذا الحب إلى الفضاء الواسع، بعيدًا عن أعين الأهل والجيران، وكأن الحب بذلك يحتاج إلى الأماكن المفتوحة.

ومكان **هروب** "وتركت صديقى وفررت أعدو إلى كورنيش النهر، وجلست أرقب أضواء المصابيح تهتز فى مياه النهر"(٨٣٨). يلوذ فيه البطل من صدمة لقائه بالحبيبة التى تزوجت من غيره.

ومكان **لقاء بالمصادفة**، يلتقى فيه الراوى بمحمود، بعد فراق استمر أربعين عامًا "لقيته عفوًا، مرة ثانية فى الشارع نفسه، وربما فى مكان اللقاء ذاته"(٨٣٩)، وفى هذا اللقاء يسرد محمود حكايته، فيتابعها الراوى بشغف، فمن له قبل بطرد حب الفضول، مع شخصية مثل محمود.

ويعكس الطريق وما فيه **حالة التغير** التى أصابت المجتمع. يكتشف فيه راوى (**زينب**) التغير المفاجئ لزينب/ الخادمة، التى كانت تخدمه منذ سنوات "إلى أن كنت واقفًا ذات يوم أمام عمارة ضخمة، مليئة بشقق التمليك والسياح. أشير إلى تاكسى، وفوجئت بسيارة مرسيدس فاخرة، تقف بجانبى وبابها يفتح"[٨٤٠]، ولم تكن السيارة الواقفة سوى سيارة زينب الخادمة التى فاقت فى ثرائها - وفى مدة وجيزة - مخدوميها، تلهو فى شوارع القاهرة بأفخر أنواع السيارات وتسكن بالقرب من شقق التمليك. الطريق إذن يرصد حالة التغير المفاجئ الذى ظهر مع طبقة الأثرياء الجدد بالطفرة.

والطريق **امتداد للبيت/ الوطن**، يقطعه محمد بن إبراهيم عائدًا لبيته، آتيًا من وحدته العسكرية، من سيناء يبدأ طريق العودة إلى بيته، يقطع مسافات طويلة إلى القاهرة ثم إلى مدينة صغيرة، ومنها إلى قريته، نفس الطول ونفس المعاناة التى قطعها فى طريق عودته من سيناء وهو محمّل بعار النكسة والهزيمة، وعندما يصل إلى بيته، يقرر العودة إلى معسكره، فهو الآن بيته الحقيقى، يبحث فيه عن الأمل والمستقبل واستعادة الأرض "عند القنطرة. على الترعة تعثر فى شعبة سنط انحنى وتناول غصن السنط الجاف، وأحس بالراحة، فى يده الآن سلاح ما. يواجه به الليل، يؤنسه فى وحدته على طريق العودة أمسكه بيده كالبندقية"[٨٤١].

والطريق **يرمز لحالة البطل النفسية** "وأغادر الحارة بسرعة إلى الشارع، أركب ترامًا من العتبة، وأظل فيه خائفًا أن أنزل. من الأشياء والمصابيح والليل والحركة الدائبة المجهولة والسائرين لا أعرفهم، يظل الترام يروح ويجىء بين



بداية الخط ونهايته من شبرا إلى مصر القديمة وبالعكس حتى منتصف الليل"[٨٤٢]. يروح فيه البطل ويجىء بلا معنى. هو إذن دليل على التخبط والتشتت الذى يعيشه ويشاهده فى المطبعة من ظلم ومذلة للعمال الفقراء أمام جبروت صاحب المطبعة.

والطريق فى القرية هو **عصبها الرئيس**، فليس فى القرية سوى طريق واحد، واسع، يربط القرية كلها ويتفرع منه طرق/ حارات صغيرة، على عكس المدينة المملوءة بالشوارع الفسيحة، وكذلك فالطريق متنفس رئيس فى القرية.

يلجأ إليه مكاوى هربًا من صوت النداهة الذى يملأ أذنيه "وعند المنعطف مال إلى طريق القرية قاذفًا بنفسه فيه، وراح يجرى دون توقف، فانكفأ على وجهه واصطدمت رأسه بالأرض الترابية"[٨٤٣]. الطريق فى القرية **هو أمن القرية** نفسه ولذلك جرى إليه مكاوى وألقى بنفسه فيه.

والجلوس فى الطريق، عادة لأهل الريف. يجتمعون فيه ويتسامرون، فليس فى القرية ناد أو متنزهات ولذلك فهو أحد المتنفسات ـ إن لم يكن الوحيد ـ للفلاحين، ولذلك فعندما فرضت الهجانة حظر التجول فى القرية، تمنى طه النزول إلى الشارع، شعر بأن شيئًا عزيزًا قد حرم منه، يقول طه مخاطبًا بكير:

"وتخلينى انزل الشارع يا مرجان.

فقال بكير:

ـ وليش تنزل الشارع؟ الشارع ممنوع يا طه.

كان من عادة طه عصر كل يوم، أن يجلس على أرض الشارع، مسندًا ظهره إلى الجدار، ضامًّا ركبتيه إلى صدره، ينظر إلى الرائحين والغادين



والرائحات والغاديـات، ويقـول كلامًـا ويـسمع مـنهم كلامًـا، إلى أن يـشعر بالرغبة فى النوم"(٨٤٤).

وتتملك العادة نفسها الحاج إبراهيم، فهو يوميًّا "يعبر رأس الحارة التى على ناصية بيته ويعبر بخطوات خمس عرض الطريق الدائرى للقرية، ويجلس قاصيًا، ثانيًا ركبتيه. مسندًا ظهره إلى جدار مضيفة أسمنتى أحمر"(٨٤٥). لقد حوَّل الحاج إبراهيم جلوسه فى الطريق إلى مضيفة، يجتمع حولها أهل القرية "كانـت تلك الجلسة العصرية هى مضيفة الحاج إبراهيم، فنادرًا ما ضاف أحدًا فى بيته. قريبًا كان هذا الأحد أو غريبًا"(٨٤٦)، وفى الطريق يستقبل الحاج إبراهيم كل مـن يمر من أمام داره، يجلسون معه "مفترشين الأرض المتربة السبخة"(٨٤٧)، وينادى على ابنته نفيسة، فتسرع بـالمجىء حاملـة "صـينية القهـوة النحاسـية اللامعـة الصفراء، وفوقها الكنك وفناجين القهـوة ذات الظـروف المنقوشـة بوريقـات خضراء."(٨٤٨)

وتمتد هذه العادة لكل رجال القريـة، فـيلمح الأعـرج "رجـال الحـارة يخرجون واحدًا بعد الآخر ويجلسون فوق المصاطب"(٨٤٩).

والشارع فى المدينة هو **قلبها النابض وشريان مرورها الحيوى**. هو أحـد معالم المدينة، لأن الطريق نتـاج طبيعـى للمدنيـة واتـساع المـدن وتطورهـا، فى شوارع المدينة لا يكف الضجيج "عـادت الـضجة إلى الـشارع، وعـاود قلـب المدينة نبضة المحموم كدوى موتور ضخم لا يكف عن الطنين وراحت عربات الترام والسيارات والأتوبيس تواصل مسيرتها ذهابًـا وعـودة"(٨٥٠). الـشارع فى الجزء السابق هو قلب المدينة وعصبها الرئيس، يعبِّر فيـه الطـلاب المتظـاهرين



عن غضبهم "أسرع يعبر الطريق، وانتقى أكبر كومة ووقف إلى جوارها، وظهره إلى سور حديقة بيت وانحنى وتناول حجرًا وأخذ يقذف كل ما حوله: المارة وزجاج السيارات ونوافذ الترام ومصابيح الشارع الفلوريسنت"(٨٥١).

ويعد الخروج للطريق، بسعته المعهودة، **خروجًا من الأضيق إلى الأوسع**، ولذلك فعندما

ضاق الطلبة بغرفهم الضيقة وملل المذاكرة، قرروا الخروج للشارع وإقامة حلقة ذكر "ومن رأس الحارة، أقبلت الكلوبات تحملها أيدى عبد الوهاب ومصطفى والمحمدى ومنصور، وكنس آخرون الحارة فى ضياء الكلوبات المتأرجحة فى الأيدى والظلام، ودقت المسامير بجدران البيوت على الطريق، وعلقت بها الكلوبات وفرشت الحصر على نظافة قدر المستطاع."(٨٥٢)

والطريق **مكان عبور وانتقال** "غادر الباب إلى الطريق، مع أنه كان يعرف أن الليل قد حل بالمدينة فقد دُهش لرؤية الليل فى الشوارع وأضواء الفلورسنت الملونة ساطعة على الواجهات، تومض للحظة وتنطفئ للحظة"(٨٥٣)، فالبطل يرغب فى الوصول لبيته، ولكن عليه أن يجتاز الطريق، وعلى الرغم من هدوء الشارع وخلوه من المارة فإن اجتيازه صعب "وبدا الطريق خاليًا، المشاة قليلون، ومسرعون، والعربات تمرق ولا تتوقف وأصوات التليفزيونات فى المحال وشقق العمارات العالية، تعزف طنينين مختلفين فى أذنيه"(٨٥٤)، وتزداد صعوبة اجتياز الطريق بمرض البطل المفاجئ، فقد دفق فمه دمًا، وعليه أن يسرع بالوصول إلى بيته ولذلك "راح يشير إلى العربات المارة ـ تاكسى، تاكسى، الدقى. لا تتوقف عربة، نزل عن الرصيف"(٨٥٥)، ويستمر البطل بصعوبة فى سيره، فيعبر "كوبرى قصر النيل



ويخلف وراءه أسدين برونزيين بلا شوارب واجتاز ميدان تمثال شاهرًا يده فى جزيرة خالية"(٨٥٦)، ويستمر الصراع مع الطريق والمرض حتى يصل فى النهاية لبيته، "يطرق الباب. يطلب النجدة من زوجه وولده ولكن الباب لا يفتح حين يعاود الطرق"(٨٥٧). الباب لا يفتح لأن المسلسل معروض، والناس فى الطريق وفى البيت مشغولون، متلهفون لمتابعة الأحداث، فماذا يعرض المسلسل؟ وما الذى جعل الجميع مشغولين بمشاهدته؟ ولماذا أصبح الطريق صعبًا فى اجتيازه؟ أسئلة كثيرة يطرحها الكاتب. يلقى ببذرة السؤال ويترك حرية الإجابة لنا جميعًا، لأننا جميعًا، أصبحنا فى مسلسل، كلنا أبطاله، والباب لا يفتح، لأننا أغلقنا قلوبنا وعقولنا فى وجه الآخر الذى نتعايش معه - حتى فى المنزل - وأصبح اجتياز الطريق صعبًا، لأن حياة الإنسان أشبه بطريق يمر فيه، يحاول عبوره، ليصل لمنتهاه، والكثير منا لا يصل، ولذلك أعتقد أن القصة تسير على شقين، يعالج كلاهما قضية، وكلاهما صالح للتحليل.

الشق الأول (ظاهر): وهو السطحى الذى يطرح قضية وسائل الإعلام التى تفننت فى حبك المسلسلات، لقتل الوقت وإشغال العقل، وفرض لغة الخطاب المطلوب بثها.

الشق الثانى (باطن، رمزى): وهو ما يمكن قراءته، بفك رموزه، فالطريق يساوى عمر الإنسان، ولذلك فهو مكان مرور وانتقال، والبيت يساوى الهدف والمنتهى، والمسلسل يساوى الأحداث التى نصنعها بأيدينا.

لقد أصبح الطريق كائنًا خرافيًا، يبتلع الضعاف والمقهورين، كما أصبح جزءًا من الكيان الحديث لعالم المدينة المزدحم بأصناف شتى من البشر، إنه "كيان مخادع وكذاب وله ضحاياه ومرتادوه، الشارع مكان نحن فيه وهو فينا،



وهو منطقتنا المحايدة بين مكانين، وهو الضفة المحاذية حين نقرر العبور فيه. إن موازاتنا الشارع أو عبورنا إياه، مغادرته أو البقاء فيه، عالمنا الأبدى منذ الطفولة حتى الشيخوخة، وعندما تكل أقدامنا من الحركة فيه نستعين بكل الأجهزة العصرية من أجل التمتع بحركته وازدحامه، بسكونه ونومه، لذا نحن مجبرون على دفع ضريبة لاستخدامنا له والاهتمام بمنظره ونظافته. إنه الكرنفال الذى يحتل حيزًا واسعًا فى حياتنا، وهو مرتبط بالباب والدار والطريق النافذ"(٨٥٨).

والسير فى الطريق متعة، وخاصة إذا كان الشخص يسير متمليًا فيما حوله من مناظر "السير على شاطئ بحر مويس أواخر الخريف فى قلب ضباب رمادى متعة جميلة حقًّا، لمن يحمل فى يده عودًا أخضر من القصب، وليس أحلى للنفس من رؤية السحاب الرمادى فى السماء والوجه اللامع لطريق الشاطئ عندما لا تكون على الطريق سوى سيارات قليلة، متباعدة لا تطلق نفيرًا واحدًا"(٨٥٩)، وتزداد متعة السير فى الطريق، كما يحددها البطل بوجود شىء مسلٍّ (عود قصب)، حيث تنتشر السحب الرمادية، وتكتمل المتعة بهدوء الطريق وخلوه من السيارات.

٥ ـ المعهد الدينى

المعهد الدينى والمدرسة والجامعة، أماكن دراسية تنقل بينها سليمان فياض، طالبًا ثم مدرسًا لفترة طويلة من حياته، ولذلك حظيت هذه الأماكن بنصيب كبير فى عالمه القصصى، يحكى فيها وعنها الكثير من التجارب الحية التى شاهدها بعينه أو سمع عنها وعايش تفاصيلها، وتعد الأماكن الدراسية أو



الفترة التى قضاها سليمان فياض فى حقل الأماكن العلمية ـ طالبًا ومدرسًا ـ من أخصب المراحل التى دارت فيها الكثير من القصص، حتى إنه يمكن الخروج بتيمة خاصة فى عالمه القصصى، تتعلق بالحياة الطلابية، التى تتناول أحداثًا وشخصيات وأماكن لها علاقة بهذه الحياة الخاصة، وقد برزت فى هذه التيمة فترة دراسته فى الأزهر، وهى الفترة التى تنقل فيها بين العديد من المعاهد الدينية، فى بعض مدن الدلتا والقاهرة، ولهذا تم تغليب المعهد الدينى على غيره من الأماكن الدراسية، لأنه المكان الأكثر ورودًا وفاعلية عن غيره من الأماكن الدراسية، وما كان للمعهد أن يلعب هذا الدور إلا لكونه المكان الذى قضى فيه ـ سليمان فياض ـ الفترة الأطول فى التعليم.

يعد المعهد مكان حماية ـ لغير طلابه ـ يحتمى به أبو السعد وزوجه فى شهور الدراسة "وهما دائمًا بجوار المعهد الدينى"(٨٦٠). كما أنه مكان ربح وتجارة لهما "كانت الثغرة المفتوحة فى صاج الباب جزءًا هامًّا من حياة الطلبة الذين يسكنون فى السكن الداخلى للمعهد"(٨٦١)، وهو مكان ظاهر يضاهى المكان اللغز الذى يختفى فيه أبو السعد وزوجه "وطوال أربعة أشهر يعيش أبو السعد وأم السعد حياة سرية، خاصة، لا يعرفها"(٨٦٢).

والتعلم فى المعهد حلم كبير، تمناه والد الحاج إبراهيم لابنه "إن حلم أبيه له كان فى أن يحفظ القرآن ويدفع به إلى المعهد الدينى ليعود شيخًا مطمطمًا بعمامة، وكاكولة أو بجبة وقفطان"(٨٦٣)، ولكن هذا الحلم صار كابوسًا جاثمًا على قلب إبراهيم، تخلَّص منه بعد وفاة أبيه بأربعين يومًا، عندما توجه لشيخ المعهد وقال له:



"يا سيدى أنا لا أرغب الآن فى الاستمرار فى التعليم بالمعهد الأحمدى، ولفرحة إبراهيم بخلاصه الأبدى لم يركب قطارًا ولا حمارًا ولا فرسًا"(٨٦٤).

ويصف السارد مبنى المعهد لحظة دخول سعيد وليلى فيه "واجتازا الباب ومشيا فى ممر فسيح بين حديقتين، ما لبث أن تحول إلى ميدان أمام ثلاثة مبان كبيرة أوسطها كان للإدارة والآخران للدراسة وانفرج الممر الفسيح أمامها إلى ميدان يمتد أمام المبانى من السور إلى السور، وسار بها سعيد فى ممرين مبنيين، تحيط به البواكى على امتداده. بدت البواكى واضحة فى الضوء الخافت لمصابيح كهربية تتوسط عقود البواكى، وراءها كانت غرف تلو غرف وقدرت فى سكون المكان والليل أن هذه الغرف لسكن الطلاب تحت فصول الدراسة"(٨٦٥).

ويصبح التعرف على تفاصيل الأماكن فى المعهد أمرًا يسيرًا مع طالب كفيف مثل الشيخ عبد الصمد "يعرف خطوة إلى الحمامات وإلى المطعم وإلى مسجد المعهد وإلى باب مبنى من مبانى المعهد، يصعد درجاته العشرين ويسير محركًا رأسه فى اهتزاز البندول يمنة ويسرة عبر ردهة المبنى العلوى إلى فصله الدراسى بدون خطأ"(٨٦٦).

تفاصيل الأماكن داخل المعهد الدينى، ترصدها رؤيتان مختلفتان؛ إحداهما للسارد المصاحب لليلى، لحظة دخولها إلى المعهد لارتكاب المحظور مع سعيد، ولأنها رؤية ليلية، يصحبها الخوف، لذلك رصدت المكان بعمومية سريعة، تهتم بالتعرف على الشكل العام للمبنى، دون الوقوف عند التفاصيل،



ترصد فقط الموقع المكانى لسكن الطلبة، لأنه المكان الأكثر خطورة عليها. أما الرؤية الثانية فتحدث فى وضح النهار، على الرغم من عمى الراصد - الشيخ عبد الصمد - صاحب الرؤية، يصحبها التحديد الدقيق لأماكن المعهد التفصيلية، وخاصة للأماكن التى يتردد عليها بكثرة، فهو أحد المتعايشين فى المبنى باستمرار، يحدد الحمامات والمطعم والمسجد والمبنى التعليمى بدرجاته العشرين.

وفى المعهد يتضاد الفكر بين ما هو مكتوب، يتردد عبر الكتب وعلى الألسنة وبين ما هو واقع يراه البطل ويرغب فى معايشته، فى المعهد يسقط المؤلف الضمنى على التفكير الجامد وطرق التدريس النظرية "سأضرب لك مثلاً، فى المعهد يعلمنا كتاب الفقه ويكلمنا الشيخ فى الفصل، وهو يشرح الكتاب: كيف نتوضأ ونذاكر ذلك، وننساه، ونخطئ فيه فى الامتحان. لكننى أسأل: ماذا لو خرج معنا الشيخ للمسجد، وعلمنا عمليًّا: كيف نتوضأ؟ ثم علمنا فى الكتاب الباقى، هل يمكن عندئذ أن نخطئ أو ننسى؟"(٨٦٧). إن سؤال البرى، يعكس حالة من النفور على ما هو قديم قد بلى ولذلك فما يرغب المؤلف الضمنى فى طرحه على لسان بطله، يكمن فى التجديد، تجديد المبنى وتجديد المعنى. تجديد الفكر وتطويره بما يتماشى مع قاعدة تغير الأحكام بتغير الزمان، ولذلك يقرر البطل فى موقف آخر، معايشة الواقع والاندماج فيه "أنت يا بنى. قل. متى يكون الجهاد فرض كفاية ومتى يكون فرض عين، الآن أقول لك يا شيخى. ذا الوجه المرتخى والكرش السمين، الجهاد فرض عين حين يصبح الفداء قدرًا وواجبًا. تعرف ذلك يا شيخى وتعرف روحك الكامنة

فى روح أبى، فلم يدعنى إليه كاذبًا أو صادقًا؟ لم، لم يا شيخى لا نحيا ما نفكر فيه ونحسه"(٨٦٨). يجيب البطل على سؤال شيخه الذى سأله فى الماضى وهو فى الآن/ الحاضر، فى معسكر البريج، فى عمق الأرض يستعد لكى يقاوم ويقتل ليحرِّر أرضه من فرض الكفاية، الواقع على رؤوسنا جميعًا، الذى نتشدق به فى الآن أيضًا. إن تساؤلاً ما زال فى الأذهان قائمًا: لم لا نحيا ما نفكر فيه ونحسه؟

سؤال يطرحه البطل وهو فى أربعينيات القرن الماضى والألفية الماضية، فهل حدث فى واقعنا ومعاهدنا ما يجعلنا نخفى السؤال بالجواب؟ أم نطرح على سؤاله أسئلة، ونضع علامات ظل تحت سؤاله، خاصة ونحن فى هذه الآونة نرى كثيرًا من الأمور تحدث تحت سمعنا وأبصارنا بلا رد فعل حقيقى.

وقد يغيب المعهد. المبنى، ولكن الفواعل/ الطلاب لا يغيبون، حاضرون دومًا بأحداث حياتهم الطريفة كما فى قصص (حلقة ذكر، التهمة، سندريللا) أو بفكرهم الذى كونوه للمواجهة الدائمة، ولذلك فهدف المعهد. التعلم، عمومًا، هو فهم الواقع، فهم ما يحدث من حولنا، وربطه بالتاريخ، بالقراءة التى أجادها الأفندية المتعلمون، الذين حكوا لحافظ ـ مقارنة بتحريم ذبح المواشى ـ عن الحاكم بأمره "يقولون يا خالة، إنه حكم مصر، أيام زمان حاكم بأمره وحرم على الناس أكل الملوخية"(٨٦٩). يقرأون الواقع بفهمهم المتفتح، القادر على ربط الأحداث ونسجها بما يتماشى مع تعليمه "فكرت أنه لا ينسى كونه طالبًا بالأزهر، كما أنسى ذلك دائمًا"(٨٧٠)، والمتعلمون قوة تسعى لإحداث التغيير " أكثر من ثلاثمائة فى الأزهر وحده، والجامعيون يزيدون على الخمسين. على أيامى، قبل عشر سنوات، كنا سبعة نحفظ القرآن وكان كل



المتعلمين لا يزيدون على العشرين، الدنيا تتطور، كيف تظل إذن القرية على حالها"(٨٧١)، فالتطور يتبناه المتعلمون، فهم وحدهم القادرون على حمل لواء التغيير، يطالبون بإقامة النادى "نادٍ بسيط لأبنائك يطلق بعض إرادتك الهامدة، إرادتك لتكونى، لتقولى لا، يومًا فى وجه الأقوياء"(٨٧٢). المتعلمون هم القوة التى تكتسح فى وجهها كل ظلم "هذه هى أول مرة، يحدث اعتصام بالمملكة، وهذه أول مرة، تحدث فيها مظاهرة من الطلاب بالمملكة"(٨٧٣). الطلاب هم حملة النور ولذلك "فالطلاب هم الطلاب فى كل مكان من العالم، ولولاهم لأسنت الدول مثل مياه فاسدة"(٨٧٤).

والمدرسة فى القرية، مكان واضح، فهى علامة مكانية دالة، مثل المسجد والمقابر ودار العمدة والطريق الزراعى "مر بمدرسة القرية المهجورة فى الصيف. غرفات من طين الأرض. طليت عشرات المرات بالجير الأصفر، عشر غرف لا غير، فيها قضى سنوات طفولته الأولى. ثلاث سنوات تحت هذه النافذة"(٨٧٥). تقع عليها عين الراوى وهو يتابع مشاهدة الأماكن المحببة إلى نفسه، يتذكر فيها أيامه التى قضاها فى القرية، قبل انتقاله إلى المدينة.

فى المدرسة الأولى كان يشعر بحماية جده وفرحه، يتعلم فيها فلسفة الوجود وسماع الحكايات، "تحت هذه النافذة كان جده ينحنى مطلاًّ برأسه، يرقبه بفرح بين الأولاد، فى هذه الغرفة غاب مدرس الفصل، وجلس ناظر المدرسة الأسمر الطويل النحيل، فوق درج طالب غائب. يحدثهم عن الله وكيف أنه موجود فى كل مكان، فى كل زمان. على جسر هذا المصرف أمام المدرسة، كانوا يتحلَّقون حول خليل. كان يجيد الحكاية واختراع القصص ذات الأحداث الخرافية المرعبة ويجذب انتباه كل العيال"(٨٧٦).



٦ـ المقابر

تعد المقابر أحد الأماكن ذات الوجود الفعال فى بنية السرد المكانى عند سليمان فياض، تستمد فاعليتها من حضورها نصيًّا فى العديد من القصص، بالإضافة لكونها تمس قضية الموت(*)، وهى قضية قائمة بذاتها، تشكل محورًا مهمًّا فى عالمه القصصى.

المقابر جزء لا يتجزأ من عالم الأحياء، الذين هم واردوها فى يوم من الأيام. ينظر إليها على غنيم فينتابه الرعب ويشعر أن نهايته قد حانت "وطوفت عيناه صورة المقابر بقوالبها الحمراء الرطبة ووحشة طرقاتها فى النهار وظلامها الرهيب فى الليل"(٨٧٧)، ولذلك فظهور المقابر فى أثناء عودته من المدينة وقبل علمه بخبر الحريق الذى كان سيودى بالقرية إلى التهلكة، هو استباق مكانى لوفاة على فيما بعد.

ويتملك الرعب نفسه مكاوى عندما يشاهد المقابر "وعلى البعد قريبًا من القرية. كانت المقابر راقدة، مرعبة، تحول فيها الأجداد والأمهات وحتى الأطفال الصغار إلى أشباح مخيفة تبعث الرعدة فى القلب"(٨٧٨)، وما كان للمقابر أن تخيف مكاوى لولا علمه بان النداهة "لا تغادر المقابر قط"(٨٧٩)، ولذلك توازى ظهور المقابر مع حالة مرض مكاوى بالملاريا، وهو ما جعله يسمع دويًّا مستمرًّا فى أذنيه، مع ملاحظة أن مشاهدة مكاوى للمقابر يعد استباقًا خادعًا. لأن مكاوى تم علاجه بالعلم، الذى هو ضد خرافة النداهة، التى تقتل من تنادى عليه.

وقد تبدو المقابر ـ على غير العادة مكان ألفة، يذهب إليها عم سالم فى قصة (**العيون**). لينفس فيها عن غضبه من الأحياء المتربصين به، ومن الأموات



الذين ظلموه، "قبيل المقابر رفع الحمار رأسه، اتسعت طاقتا أنفه، وتصالبت أذناه، ومالت رأسه يسارًا ونهق عاليًا، رفع عم سالم رأسه، رأى المقابر عن يمينه، ويوشك أن يقترب منها، أحس بحنين لزيارة الموتى، فكر أنه سيرقد بينهم غدًا أو بعد غد، جذب عنق الحمار بالحبال. أماله فى يده يسرة، فانعطف الحمار يمنة، صاعدًا ثلة المقابر، أمام سور واطئ متخرِّب من الأحجار، كانت شجرة توت قديمة، ارتوت جذورها، الضاربة عمقًا وبعدًا من عناصر الموتى، فى ساق الشجرة ربط الحمار، ودلف عابرًا الطرقة الرئيسية إلى أرض المقابر، سمع طنين الصمت، سمع للموت أزيزًا كطنين عش الزنابير، وخلايا النحل، وواصل السير حتى توقف عند قبر أخيه صامتًا، مستعبرًا. هذه نهايتنا يا أخى، وغدًا سنلتقى، فكر أن الموت قد غفر له فى نفسه كل ما كان بينهما. لم يعد يشعر نحوه بلوم ولا عتاب، بحقد ولا غضب"(٨٨٠).

وفى قصة (**الغزوة الواحدة بعد الألف**) تتابع عين الراوى العائد مقابر القرية، ترصدها وترصد ملامح التغيير الذى أصابها. تنظر إلى وضعية المقابر التى حولها الإنسان أيضًا ـ مثلما فى عالم الأحياء ـ إلى طبقات: مقابر للفقراء ومقابر للعائلات "مر بالمقابر فعرج إليها صاعدًا هضبتها، عبر جسرًا من الطوب والطين، زالت شجرة التوت واندثرت أعشاب المقابر المعهودة، ونمت فى أماكنها شجيرات صبار وأشواك. ازدادت المقابر عددًا، ودبت فى أرجائها الشيخوخة، حتى حجرات الاستقبال الفاخرة، تهدَّمت أعاليها، وتكسَّرت أبوابها. لكن الطرقات ما تزال معهودة ومألوفة. ها هى مقابر عائلته، جيلاً بعد جيل، وها هو القبر الرابع، القبر الذى دفن فيه جده قبل عام،. كل شىء آسن وراكد وساكن ومقرف. نهاية مفجعة كنهاية الكلاب



التى لا تؤلم أحدًا"[881]. تثير مشاعر الموت فى الراوى حالة من الأسى لنهاية الإنسان، حتى إنه يعدها كنهاية الكلاب التى لا تؤلم أحدًا.

وقد يكون القبر **مكان لقاء**، يلتقى فيه طه بزوجته تفيدة، بعدما بحث عنها طويلاً "حرك يده بالفانوس ليراها، رآها جالسة بجوار القبر ملتصقة به، بكل صدرها، حانية عليه كأنها لتدفئه تضع كفًّا فوق كف، فوق زاويته وخدها مسند إلى الكفين"[882]. لقد تحوَّل القبر من مكان انقطاع وفرقة إلى مكان لقاء وبداية، فالزوجان يتقابلان عند المقابر، بعد دفن ابنتهما وردة، يبثان شكواهما الواحدة للقبر الذى يضم رفاتها، يضمانه بكل حب فى الليلة الأولى لدفنها "الليلة فقط، هذه أول ليلة لها هنا. حين يغير الإنسان منامته يجفوه النوم"[883].

وقد انفرد القبر فى قصة (**العودة**) بكونه المكان الرئيس فى القصة، فالحدث الوحيد فيها يحكى عن البطل الذى ضاقت به الدنيا ـ لأسباب غير واضحة ـ فيلجأ إلى قبر أمه، ينتحر فيه، لينام نومه الأبدى "وتوقَّف أمام الباب، دسَّ المفتاح فى القفل، ونزع القفل المفتوح من قيده ودفع بالباب الحديدى وراءه، وأعاد القفل إليه وأغلقه، نظر إلى أعلى، فى ركن آخر رأى حجرًا صلدا فأخذه، كأن كل شىء معد له، أخذ يكسر به ألواح الأسمنت من الجوانب فوق الدرج ونزع لوحًا رفعه فوق لوح آخر، وأخذ يهبط الدرج، إذ صار رأسه بمستوى الألواح، أوقد شمعة، وفرد كفيه إلى أعلى وأعاد اللوح الأسمنتى إلى مكانه، حمل الشمعة وأخذ يهبط الدرج، فاحتواه الظلام وكفت شعلة الشمعة عن التراقص، وزكمت أنفه روائح هواء حبيس وظلام مقيم عفن، أدار الضوء حوله حتى رآها هيكلاً من العظم قد رم وتفسخ من غير اتساق"[884].

يبدو القبر فى المقتطف السابق وكأنه المكان الرحمى/ الحميمى، يلجأ إليه البطل ليخلد فيه خلود الراحة والأمان بعدما ضاقت به السبل فى الحياة الدنيا، ولذلك فالعودة، التى هى عنوان القصة، هى عودة إلى الأصل إلى القبر، الذى يساوى فى أصله الأرض/ الأم التى هى المبتدأ والمرجع الأخير للإنسان.

وفى قصة **(الإنسان والأرض والموت)** يحدثنا الراوى/ البطل عن القبر الذى خبره حقيقة من دون أن يكون قبره الحقيقى، ففى إحدى العمليات الاستشهادية يختبئ البطل فى حفرة عميقة فى الأرض "وأمسكت بيد كامل وأنا أنزل إلى حفرتى الحادية عشرة. كانت القنبلة ثقيلة فى يدى، وحياتى ستصبح لمدة تزيد على نصف ساعة معلقة بهذه الغابة المجوفة فى يدى، ودرت حول نفسى رانيًا إلى السماء والتلال والأفق المتعرج وحدقت لحظة خاطفة فى قرص الشمس المتوهج"(٨٨٥).

نصف ساعة يقضيها البطل فى جوف الأرض، ينتظر مرور الدبابات الإسرائيلية كى يلصق فيها قنبلته. يشعر خلال بقائه بالقبر والموت "بدأ الضوء يتلاشى تمامًا فى حفرتى والتراب يغطى الأوراق. الآن أصبحت الحفرة قبرًا وعلى أن أواجه الملكين الموكلين بى: ملك الدفاع وملك الاتهام. ملك الحسنات وملك السيئات"(٨٨٦).

لقد تحولت حفرة البطل من مكان مرور إلى قبر سحيق، يدل على ذلك وسمها بسمات القبر (تلاشى الضوء، التراب، العمق، مجىء الملكين، الضيق) ولذلك دبَّ الموت فى قلبه وشعر بمجىء عالم الغيبيات.

لقد تحوَّلت حفرته إلى قبر أو سجن "لكن سجنى أنا صنعته بيدى فى هذه الحفرة"(٨٨٧). صنعه بنفسه ليواجه من خلاله المستعمر، ليحمى أرضه، لأن

البقاء فيها للأصلح " هذا هو الهدف الحقيقى من وجودى هكذا فى حفرة ضيقة. بوضع الموت هذا فى باطن الأرض أدافع عن حق قومى فى كل ذرة من رمالها صراع البقاء بينى وبينك يا عدوى. الأصلح يبقى، بل الأقوى، والأقوى هو الأصلح ليحيا. الأحق بدوام الامتلاك لهذه الأرض، فأواجه الموت برضى من أجلها"(٨٨٨).

إن القبر، بأوصافه المعروفة، قد يدخله الإنسان قبل مماته. يدخله بفعل النفس، حتى وإن خلا المكان من صفات القبر، فالقبر حاضر دائمًا فى مخيلة الإنسان، وليس عليه سوى الدخول فيه أينما حلت صورته فى مكان يحمل خصائصه.

ويستدعى القبر الضريح لأن الضريح فى الأصل قبر، يدفن فيه أحد الصالحين، وينفرد الضريح بوجوده ـ فى الغالب ـ فى مكان خاص، ففرادة مكان قبر سلامة، هى التى حولته لضريح فيما بعد "الحاج على تبرع بربوة على رأس أرضة لتكون قبرًا لسلامة"(٨٨٩).

ويتميز الضريح بنظافة جدرانه وسعة مكانه "وتأمل الأعرج فى مقام أبى عنان، بجدرانه البيضاء ومسجده الفسيح الكبير، الراقدين فوق تله ترابية، تبرز من جوانبها فوهات مقابر قديمة. تحدق منها مئات من جماجم الموتى"(٨٩٠)، والضريح يرتاده الناس، يتوسلون به لقضاء الحاجة "لكن هذا القبر صار بعد سنين ضريحًا، متواضعًا، يذهب إليه ناس ليقرأوا الفاتحة، ويذهب إليه ناس ليضيئوا له الشموع"(٨٩١).

ملحق تقني

الفضاء النصى

هو أحد أبعاد الأفضية، التى تحدث عنها النقاد الغربيون بوصفه فضاءً يهتم بالشكل الطباعى والإخراجى والكتابى للنص القصصى، وقد سار بعض النقاد فى هذا الاتجاه على اعتبار أن فضاء النص هو الفضاء الوحيد المحسوس/ المشاهد لدى قارئ النص، وكان ميشال بوتور قد وضع تعريفًا يمكن على أساسه تحديد أبعاد الكتاب الثلاثة (الطول، العرض، السمك)، قائلاً: "إن الكتاب كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب فى أبعاد المدى الثلاثة، وفقًا لمقياس مزدوج: طول السطر، علو الصفحة"(٨٩٢)، وعلى اعتبار أن سمك الكتاب يُحدد بعدد صفحاته، وعلى ذلك يصبح فضاء النص "هو الفراغ الورقى الذى تتخذ العناصر المكونة للعمل الفنى، من خلاله، شكلاً بعينه، ولا ينفصل تشكيل نص ما عن دلالة هذا النص ذاته، إذ إن كيفية التشكيل تتجاوب بنوع من الحتمية الفنية، إذا صح التعبير، مع المحتوى، بمعنى أن دلالة النص تفرض على الكاتب المبدع اختيار أنسب طرائق التشكيل التى تكفل احتواء هذه الدلالة وبلورتها، على نحو يجعل كيفية التشكيل قيمة فنية تلتحم بالقيمة الكلية للنص"(٨٩٣).

ولقد كانت وجهة نظر من عدوا الفضاء النصى فضاءً مكانيًّا، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، أى مساحة الكتاب وأبعاده الثلاثة التى أشار إليها بوتور، وإذا كان هذا الفضاء الطباعى/ المساحى لا يساعد بدرجة كبيرة فى



فهم المضمون الحكائى، لأن "الورق الطباعى كمكان لتوضع الرواية لا شأن له قياسًا إلى المكان التخيلى الذى تحيلنا الرواية إليه"(٨٩٤). إلا أنه لا يخلو من أهمية لأنه "يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائى أو الحكائى عمومًا"(٨٩٥)، وغالبًا ما يساعد على تحديد الأنواع الأدبية وتصنيفها تحت أجناسها، وخاصة فى الرواية والقصة حيث أصبح تدخل "تقنيات الطباعة الحديثة تدخلاً حاسمًا قد يستحيل الاستغناء عنه، فالطباعة لا تكتفى بتشكيل النص كمكان قابل للإبصار على الورق، بل تعمل على إيصاله بأصواته المتعددة المتداخلة وأزمنته المتداخلة بشكل جلى"(٨٩٦).

إن ازدهار فن الرواية والقصة ـ كما يفهم المؤلف ـ اعتمد فى نموه وتطوره على **عاملين أساسيين**:

١ـ ارتباطه بالطبقة البرجوازية الصاعدة فى أواسط عصر النهضة نتيجة للمتغيرات المجتمعية والاقتصادية والسياسية الكثيرة التى ظهرت إبان هذه الفترة، فالثورة الصناعية واكتشاف المخترعات الحديثة والنقلة المعلوماتية الهائلة ساعدت من ناحية على رقى الإنسان وتقدمه، ولكنها ـ من ناحية ثانية ـ جعلته ينطوى على نفسه، حيث أصبح إحساسه بالعجز والضآلة والتشيؤ والفردية من أهم سمات هذا العصر.

وقد انعكست هذه المتغيرات على شكل الأجناس السردية عمومًا، حيث بزغت أشكال وأنواع ما كان لها أن تظهر لولا هذه المتغيرات، وقد استتبع التغير فى الشكل القصصى تغيرًا فى العرض الفنى لطريقة الكتابة



وتشكلها، ولا أدل على ذلك من مشاهدة وملاحظة الفروق بين ما كان سائدًا في شكل المخطوط وبين ما هو متغير ومتنوع ومتعدد في الأشكال الكتابية بصفة عامة والفنية منها بصفة خاصة.

٢ـ التطور الهائل الذى أحدثته الطباعة، وهو الذى أدى للخروج من عصر الشفاهية إلى الكتابية، فالنقلة الجذرية التى أحدثتها الطباعة بصورتها واسعة الانتشار فى القرن الثامن عشر قد دعمت "تأثيرات الكتابة على الفكر والتعبير"(٨٩٧)، حيث أصبحت هذه النقلة "من الكلام الشفاهى إلى الكلام المكتوب فى جوهرها نقلة من الصوت إلى الفراغ"(٨٩٨)، حيث حوّلت الطباعة "حاسة البصر لتكون حاسة الحضارة الحديثة بعدما كان السمع وليس البصر هو الذى هيمن على العالم الفكرى القديم"(٨٩٩)، وذلك عندما كانت الثقافة شفاهية الأصل. إن شعورنا بالكلمات المطبوعة أمامنا بصفتها وحدات مرئية قد أثَّر على أفكارنا وذلك بعدما نقلت الطباعة الكلمات "لتحبسها فى موضعها داخل الفراغ"(٩٠٠).

إن تأثيرات الطباعة على الفكر والأسلوب ما زالت فى حاجة إلى أن تُدرس دراسة وافية، فقد رسخت الطباعة الكلمة بوصفها أحرف وكلمات سوداء على الفراغ/ البياض، لتتخلق جدلية بين ما هو أسود قابل للتشكيل بأشكال عديدة، وبين ما هو أبيض ساكن فى جسد الأسود أو يحيط به كغلاف هلامى يساعد على إبراز بعض طرق التجريب المبهمة. إن الطباعة كانت وما زالت تشجع على الاكتمال النصى باعتبار أن "النص فى شكله النموذجى



الأكمل هو النص المطبوع"[٩٠١]، وإذا كان الإحساس بالكمال يؤثر على الإبداع الأدبى باعتبار حالة النص فى شكله النهائى، فإن الإحساس بامتلاك الكتاب ـ أيضًا ـ يعطى الإحساس بالخصوصية الشخصية التى تعد من منجزات الطباعة الحديثة التى تتماشى مع العصر الحديث باعتباره عصر يميل فيه الفرد إلى الإحساس بالاغتراب والفردية والخصوصية، حيث أصبحت عملية قراءة الكتاب حالة فردية شديدة الخصوصية، وهو ما ساعد أيضًا على الافتراق شبه النهائى عن الثقافة الشفاهية التى كانت تعد فيها عملية القراءة والكتابة عملية اجتماعية شديدة التواصل مع الآخرين، وذلك حينما كانت القراءة والكتابة نشاطًا اجتماعيًّا يقوم فيه أحد الأفراد بالقراءة وسط مجموعة من المستمعين وهو ما سمى فى الثقافة العربية بـ(حلقة الدرس والإملاء).

وللطباعة تأثير واضح على أغلب الفنون، فالتشكيل الطباعى للشعر الحديث لعب دورًا كبيرًا فى الكتابة وخاصة بعد تجاوز الشعر المقفَّى وظهور شعر التفعيلة والشعر النثرى، ويلعب هذا التشكيل دورًا إضافيًّا يسهم فى تنويع البنى الإيقاعية الأخرى ويدعمها وكذلك فى القصة القصيرة التى تعد "فى صورتها الحديثة، فنًّا أدبيًّا مقروءًا بالدرجة الأولى وذلك لاعتمادها فى الأساس على تقنية الطباعة فى التواصل والانتشار بين جمهورها"[٩٠٢]، لذلك فهى كما يرى أوكونور "تطوير جذرى لقالب فنى بدائى ليتفق مع الطباعة"[٩٠٣]، بل إن علاقة القصة بالطباعة أقوى وذلك لارتباط نشوئها بعصر الطباعة.



وإذا كان "النص القصصى لا يختلف عن غيره من جمهرة الكتابات الإبداعية وغير الإبداعية فى تقنية الكتابة على بياض القرطاس"[٩٠٤]، إلا أن استخدام هذه التقنيات وتنوع استخداماتها يشكل أحد ملامح التجريب التى تختلف من مبدع لآخر وخصوصًا فى الأعمال الإبداعية التى يكون فيها الإبداع الإخراجى لشكل الكتاب فى ثوبه الأخير، أحد أهم مظاهر التجريب التى تظهر الفروق بين المبدعين من ناحية ـ والنصوص من ناحية أخرى.

وقد أشار "بوتور" إلى مجموعة من مظاهر تشكُّل فضاء النص وهى:

١ـ "الخطوط الأفقية والعمودية.

٢ـ الهوامش.

٣ـ الصفحة ضمن الصفحة.

٤ـ ألواح الكتابة

٥ـ الفهارس"[٩٠٥]

وأضاف إليها د. لحمدانى العديد من التفريعات والشروح لتتلاءم مع تقنية الكتابة بالعربية.

وقد استخدم سليمان فياض بعض هذه التقنيات، مما يشير إلى وعيه المبكر بها ومن خلال تتبع ملامح بنية المكان النصى فى القصة القصيرة، **يمكن للدراسة رصد الآتى:**



١ ـ الكتابة الأفقية:

وهذا النوع من الكتابة اصطلح نقاد القصة على تسميته بالسرد تميزًا لـه عن الحـوار.

"وهى استغلال الصفحة بشكل عادى بواسطة كتابة أفقية بيضاء تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار"[(٩٠٦)].

٢ـ الكتابة العمودية[(*)]:

وهى فى قصص سليمان فياض تـوضع على يـمين الصفحة لتبـين شكليًّا أن هذا النوع من الكتابة هو ما اصطلح عليه النقاد بالحوار. "وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها"[(٩٠٧)].

وقد ذهب د. لحمدانى إلى أن الكتابة الأفقية هى التـى تمـلأ الـصفحة من اليمين لليسار، على حين أن الكتابة العمودية هى التى تستغل جـزءًا محـدَّدًا من الصفحة، وأعتقد أنه بذلك قد خالف المتفق عليه عند النقاد الذين قـسَّموا نوعى الكتابة فى القصَّة إلى سرد وحـوار، وأعتقـد أنـه لا يوجـد مـا يـستدعى الأخذ بهذا الرأى؛ لأن السرد فى الغالب يأخذ شكل الكتابة الأفقيـة، والحـوار فى الغالب يأخذ شكل الكتابة العمودية، إلا أنـه قـد يحـدث أن يقـصر الـسرد فيصبح أقرب للكتابة العمودية، أو يطول الحوار فيصبح أقرب للكتابة الأفقية، ولكن هذا ليس هو الأصل وعليه لا يدور التفريق.

٢ـ الرد والحوار

وبتتبع أعمال سليمان فياض القصصية تتضح الخصائص الآتية:

م	اسم المجموعة	عدد قصص كل مجموعة	متوسط نسبة السرد	متوسط نسبة الحوار	عدد صفحات المجموعة	
١	عطشان يا صبايا	٨	٧.٦٨	٣.٣١	١٦٥	
٢	وبعدنا الطوفان	٥	٩.٦٧	١.٣٢	١٧١	
٣	أحزان حزيران	٦	٦.٧٣	٤.٢٦	١٤١	
٤	العيون	٥	٢.٧	٨.٢٩	٥.١٦٧	
٥	زمن الصمت والضباب	٦	٤.٧٢	٦.٢٧	١٢٤	
٦	وفاة عامل مطبعة	٦	٦.٦٨	٤.٣١	٥.١٠٢	
٧	الذئبة	٨	٨.٨٢	٢.١٧	٨٠	
٨	ذات العيون العسلية	٨	٩.٧٧	١.٢٢	٥٩	
٩	البدايات	٣	٤.٨٥	٦.١٤	٥.٤٣	
١٠	الشرنقة	٢	٦.٦٨	٤.٣١	٥.٥٩	
		المجموع	المتوسط العام		المجموع	المتوسط العام
		٥٧	٦.٧٣٪	٤.٢٦٪	١١١٣	٥.١٩



من الجدول السابق يمكن القول إن:

١ـ المتوسط العام لنسبة السرد يزيد عن المتوسط العام لنسبة الحوار، وهو ما يعكس زيادة ملحوظة في السرد عنه في الحوار.

٢ـ عدد المجموعات التي يزيد فيها المتوسط العام للسرد عن ٨. ٪، مجموعتان (**الذئبة ـ البدايات**).

٣ـ عدد المجموعات التي يزيد فيها المتوسط العام للسرد عن ٧. ٪، أربع مجموعات (**أحزان حزيران ـ العيون ـ زمن الصمت والضباب ـ ذات العيون العسلية**).

٤ـ عدد المجموعات التي يزيد فيها المتوسط العام للسرد عن ٦. ٪، أربع مجموعات (**عطشان يا صبايا ـ وبعدنا الطوفان ـ وفاة عامل مطبعة ـ الشرنقة**).

٥ ـ عدد المجموعات التي يقل فيها المتوسط العام للحوار عن ٣٢٪ ـ كحد أعلى لهذه النسبة ـ أربع مجموعات (**عطشان يا صبايا ـ وبعدنا الطوفان ـ وفاة عامل مطبعة ـ الشرنقة**).

٦ـ عدد المجموعات التي يقل فيها المتوسط العام للحوار عن ٣. ٪، أربع مجموعات (**أحزان حزيران ـ العيون ـ زمن الصمت والضباب ـ ذات العيون العسلية**).



٧ـ عـدد المجموعات التى يقل فيها المتوسـط العام للحوارعن٢٠٪، مجموعتان **(الذئبة ـ البدايات)**.

٨ ـ متوسط عدد صفحات كل قـصة (١٩. ٥) ورقـة، وهـو رقـم فى عمومـه خادع. لأن هناك تفاوتًا كبيرًا فى حجم الكثير من القصص، فبعضها يطول ليقارب الخمسين ورقة، مثـل قـصص (**كـل الملـوك يموتـون ـ الغريـب ـ وبعدنا الطوفان ـ الإنسان والأرض والموت**)، بل ويمتد ليقـارب الثمانـين ورقة مثل قصة (**الغزوة الواحدة بعد الألف**)، وفى المقابل فبعض القصص يقل عدد صفحاتها عن الثلاث ورقات مثل قصص (**العودة ـ ذات العيون العسلية ـ عود كبريت**)، وأعتقـد أن التفـاوت الواضـح فى طـول/ قـصر بعض القصص يدل عـلى محاولـة سـليمان فيـاض تنويـع وسـائل الكتابـة القصصية، ورغبته الواضحة فى ارتياد وسـائط شـتى فى الكتابـة، فـبعض القصص يطنب فيها ويسهب ليجمع بين أفكار شتى، تقترب فى تـصنيفها من الرواية القصيرة، وبعضها يـوجز فيـه ويكثـف لدرجـة تجعلـه أقـرب للأقصوصة منها للقصة.

وإذا كانت قراءة الجدول السابق تعطى العديد من المؤشرات العامة، إلا أنه يحسن الوقوف عند بعض الجزئيات ذات الدلالة الخاصة، لأن لها ما يبررها:

أ ـ لا تزيد نسبة الحوار فى مجمل أعمال سـليمان فيـاض القصـصية إلا فى قصتين هما (**على الحدود ـ الضباب**)، فالقصة الأولى نسبة الحوار فيهـا (٥٤. ١



٪)، والقصة الثانية نسبة الحوار فيها (٥١.٨ ٪)، وما كان لهاتين القصتين أن يزيد فيهما الحوار عن السرد إلا لعوامل فنية.

فعلى الحدود تحكى عن حارسين ـ من دولتين متعاديتين ـ من حرس الحدود، يجلسان وجهًا لوجه، يتبادلان الحوار الطويل ويبثان شكواهما، ويحلمان معًا بالحرية، وهو أمر مرفوض من الناحية القانونية والعسكرية، ولعل زيادة نسبة الحوار عن السرد، يدل على خرق القانون على المستوى الواقعى والفنى، فخرق القانون ـ واقعيًّا ـ أدى لقتلهما، واستتبع ذلك فنيًّا أن زاد الحوار على السرد. إن الرغبة فى الحوار بين الحارسين، هى رغبة فى تواصل الحضارات ـ بين الشمال والجنوب ـ وانفتاح الثقافات، ولذلك يحلم الحارس الجنوبى بالعيش فى البلد الشمالى، "وددت طول عمرى أن أعيش فى بلاد بها مياه وأشجار"[٩٠٨]، ويحلم الحارس الشمالى بالعيش فى البلد الجنوبى "أنا مللت الحياة بين المياه والأشجار، إننى أحب حياة الجبال، وخاصة هذا الجبل الأحمر"[٩٠٩]. إنهما يحلمان معًا بعبور الأسلاك وتبادل الحوار" ماذا لو عبرنا وجلسنا معًا، تصور حراس حدود دولتين يخرقان قوانين الحدود ويتحادثان مع بعضهما ويأكلان، تصور ذلك"[٩١٠]. إن القوى الخارجية التى فرضت على الإنسان التقوقع فى مكان له حدود، ولا يجوز له أن يبرحه، تمنع الحوار وتمنع الانتقال الذى هو أصل فى حركة الإنسان الذى "يعيش فى تذبذب جدلى بين الرغبة فى الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى فى حركة طرد إلى الخارج وبين الرغبة فى الانكماش والتقوقع فى حركة جذب نحو الداخل"[٩١١].



أما قصة (الضباب) فلعل ما يفسر زيادة نسبة الحوار على السرد فيها يرجع إلى أنها تحكى عن مرض غريب أصاب وديع/ البطل فى عينيه، فلجأ إلى عيادة طبيب العيون ليعرف ـ بعد تردد شبه يومى ـ أن مرضه ليس فى عينيه بل فى روحه التى أصابها اليأس والوهن وهو ما زال فى الأربعين من عمره، ولذلك ينصحه الطبيب بطرد القلق "لا شىء بعينيك رفِّه عن نفسك: سينما. مسرح. نزهة. جنس. عش بمرح"(٩١٢). إن وديع هو نموذج لابن المدينة، الشاعر بالضآلة والقمع وغلق الأبواب من كل ناحية "فكر وهو بموقف الأتوبيس ينتظر فيما حدث ليلة أمس، كان يلعب الطاولة مع رفاق السهرة، بالأحرى كان يتفرج عليهم وهم يلعبونها، ويتحدثون فى السياسة. بدت كل الدروب مغلقة فى حديثهم. كلما فتح أحدهم بابًا أغلقه الآخر، فكر ساعتها فى أن المنافذ عديدة وكل المنافذ فى الضباب، شعر عندئذ بقلق عاصف متكرر، للمرة الألف للمرة المليون يشعر بهذا القلق، يحسه، يعانيه، يكابده"(٩١٣)، ولذلك فإن الطبيب ـ المرآة التى تعكس ما يدور داخل الجسد ـ لم يستبعد أن يواجه مثل هذه الحالات فيما بعد "يخالجنى شعور بأننى سوف أرى قريبًا نماذج أخرى منها"(٩١٤).

ب ـ يلاحظ أن بعض القصص تزيد فيها نسبة السرد عن (٩٠٪)، وهو ما يدل على طغيان سردى ـ واضح ـ على حساب الحوار الذى تتضاءل نسبته فلا يتعدى الـ(١٠٪).



والجدول الآتى يوضح ذلك.

م	اسم المجموعة	اسم القصة	نسبة السرد	نسبة الحوار
١	عطشان يا صبايا	عندما يلد الرجال	٦.٩	٤.٩
٢	وبعدنا الطوفان	رغيف البتانوهى	٤.٩٣	٦.٦
٣	زمن الصمت والضباب	صرخة فى واد	٢.٩٧	٨.٢
٤	وفاة عامل مطبعة	المسلسل	٨.٩٣	٢.٦
٥	ذات العيون العسلية	١ـ العودة	٩.٩٢	٣.١
		٢ـ بلهنية	٧.٨٩	٢.٥
٦	البدايات	١ـ الذبابة البشرية	٢.٩٤	٨.٦
		٢ـ قنديل	٥.٩٣	٥.٦

وأكاد أميل إلى أن طغيان السرد فى هذه القصص يرجع إلى طبيعة موضوعاتها التى تمس سليمان فياض نفسه، فهذه القصص إما اجترار لذكريات قديمة وتقرير لواقع عاشه بنفسه وذلك كما فى قصتى (**بلهنية ـ عندما يلد الرجال**)، أو للتنفيس عن واقع آنى يعيشه سليمان فياض، وذلك كما فى قصتى (**العودة ـ المسلسل**)، أو لأنها كانت من ضمن محاولاته الأولى فى شق عالم الكتابة، والتى لم يكن قد اختبرها بعد، وذلك كما فى قصتى (**قنديل ـ الذبابة البشرية**)، وهما من ضمن أول ثلاث قصص نشرها سليمان فياض.



ج ـ تنفرد قصة (**ذات العيون العسلية**) فى المجموعة التى تحمل نفس الاسم، بكونها القصة الوحيدة ـ فى مجمل أعمال سليمان فياض ـ التى خلت من الحوار تمامًا، وأعتقد أن الطغيان السردى فى هذه القصة ينبع من أن بطلها هو سليمان فياض نفسه، الذى تخفى فى صوت الراوى الذى يعانى من الوحدة والفراغ " بعدما ساءت العلاقة بينى وبين أم العيال، تنحيت فى بيتى جانبًا، وتنحت هى فى البيت جانبًا، صارت لى غرفة وصارت لها غرفة، وكلانا مع هواجسه وظنونه بصاحبه، وحيدان فى خريف العمر، بل فى شتائه مع برودة الجسد والروح المرعدة"[٩١٥]، فالواقعة التى يحكيها الراوى هى جزء حقيقى[*] من حياة سليمان فياض، الذى راح يتذكرها بمرارة وهو يصف حالة "الصمت والقطيعة، بعد ثلاثة عقود، وقد كبر العيال ورحلوا عن البيت"[٩١٦]، ولأن وحدة سليمان فياض قد بدأت قبل هذه العقود الثلاثة، لذلك فهو لا يجد الآخر الذى يبادله الحديث، فيعود إلى ذاته، يجتر ذكرياته فى حديث النفس والحلم بالعودة إلى بيت العائلة الذى أصبح مهجورًا كمقبرة الأفيال "واعتدت الهرب إلى مقبرة الأفيال، بيت فسيح، هجره ساكنوه، والأبناء نزحوا عنه منذ سنيين بعيدًا، والأبوان ودعا فيه الحياة، واحدًا إثر صاحبه"[٩١٧].

٣ـ البياض

للبياض شكلان أساسيان

أـ البياض الفاصل: بين الفصول واللقطات والمشاهد، فغالبًا ما "ينتظم نص القصة القصيرة بطرق متنوعة لها دلالتها، وتوزيعه على الصفحة الواحدة



وبين الصفحات، لا ينفصل بحال من الأحوال عن مضمون القصة"[٩١٨]، ويشار إليه غالبًا للدلالة على "الانقطاع الحدثى والزمانى"[٩١٩]، والمكانى أيضًا ولا يخلو هذا الفاصل من معنى لأنه "يدل على تطور الحدث أو دخول شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث أو تغيير المكان، الخ"[٩٢٠]، ودائمًا ما يشار إليه بوضع نجيمات قد تكون على شكل نجمة واحدة أو نجمتين، أو ثلاث نجمات، وفى بعض الأحيان يلجأ القاص إلى استخدام البياض الحسابى، وعادة ما يكون البياض الحسابى هو البياض الرئيس فى حين يكون البياض النجمى ثانويًّا، وكثيرًا "ما يعمد سليمان فياض إلى تقسيم نص القصة إلى مشاهد يحمل كل منها رقمًا وغالبًا ما يعكس تتابع الأرقام تطورًا فى القصة، أيًّا كان نوعه، وهنا نلمس إلى أى مدى استطاع الكاتب أن يجعل من القصة القصيرة، على اختلاف أطوالها رواية مركزة العناصر إلى أقصى حد"[٩٢١]، والجدول الآتى يحاول مبدئيًّا رصد هذه الظاهرة:

م	اسم المجموعة	البياض الفاصل	
		نجمى	حسابى
١	عطشان يا صبايا	٥٠	ــ
٢	وبعدنا الطوفان	٣١	٥
٣	أحزان حزيران	٢٥	ــ
٤	العيون	١٧	١٨
٥	زمن الصمت والضباب	٢	٥

٦	وفاة عامل مطبعة	ـ	ـ
٧	الذئبة	٢١	ـ
٨	ذات العيون العسلية	٩	٨
٩	البدايات	٦	ـ
١٠	الشرنقة	٣	ـ
	المجموع	١٦٤	٣٦

من الجدول السابق يلاحظ أن:

١ـ البياض النجمى هو الأكثر شيوعًا فى أعمال سليمان فياض، فقد استخدم (١٦٤) مرة على حين استخدم البياض الحسابى (٣٦) مرة.

٢ـ من الناحية الشكلية البحتة، استخدم البياض النجمى المتمثل فى النجيمات الثلاث بشكل أكبر من البياض النجمى المتمثل فى النجمة الواحدة، فبياض النجمات الثلاث استخدم (١١٨) مرة فى حين استخدم بياض النجمة الواحدة (٤٦) مرة، ويغلب على الظن أنه لا فارق بين استخدام البياض النجمى بأنواعه المختلفة، بعضه عن البعض الآخر، فالوظيفة واحدة والشكل مختلف.

٣ـ تشير قراءة الجداول الداخلية ـ لكل مجموعة على حدة ـ للجدول السابق إلى ما يلى:

أ ـ القصص التى تحتوى على فواصل نجمية فقط، (٢٢) قصة.

ب ـ القصص التى تحتوى على فواصل حسابية فقط، (٣) قصص.

ج ـ القصص التى تحتوى على فواصل نجمية وحسابية معًا، (٥) قصص، وغالبًا ما تستخدم الفواصل الحسابية على أنها الفواصل الرئيسة، بينما تستخدم الفواصل النجمية كفواصل ثانوية.

د ـ القصص التى لا تحتوى على أية فواصل (٢٧) قصة، وهذا العدد يقارب (٥٠٪) من جملة قصص سليمان فياض، وهو ما يعنى أن التدفق السردى والحدثى لا يستدعى أى توقف لكى تنتقل الكاميرا من حالة إلى أخرى، فهذه القصص لا تجعل القارئ ـ فى الغالب ـ قادرًا على التقاط الأنفاس وتغيير زاوية الرؤية، فالقصة تنطلق كطلقة البندقية التى لا يسكن لها قرار حتى تصل لهدفها فى إحداث الأثر المطلوب فى نفس القارئ.

بقيت ملاحظتان على البياض الفاصل

الأولى: تتعلق بالوظيفة الرئيسة له، وأكتفى هنا بعرض نموذجين لتوضيح دوره كتكنيك فنى يستخدمه سليمان فياض فى كثير من قصصه.

فى النموذج الأول: يقسم سليمان فياض قصة **(فى زماننا)** إلى خمسة مشاهد منفصلة تعرض بداخلها ثلاث قصص لا يجمع بينها سوى رابط دقيق جدًّا.

ففى المشهد الأول: يعرض الراوى لشخصية يوسف قبيل مغادرته لشقته، متوجهًا لعمله، واعدًا زوجته بسرعة العودة لممارسة الحياة الزوجية فى سعادة.

وفى المشهد الثانى: تنتقل الكاميرا إلى شقة شعبان ـ سائق التاكسى ـ وهو يتناول إفطاره قبيل مغادرته لشقته، متبرمًا من كثرة مطالب زوجته المادية.

وفى المشهد الثالث: يقف يسرى فى شرفة منزله، يعانى من الاكتئاب والملل الوظيفى والزوجى.

وفى المشهد الرابع: تعود الكاميرا إلى يوسف، تتابعه وهو فى طريق الذهاب إلى عمله، يفكر فى كثير من الأمور التى تصيب عقله بالدوار.

وفى المشهد الخامس: سيارة مسرعة تدهم يوسف وهو يعبر الطريق شاردًا، فترديه قتيلاً، ويتبلَّد إحساس الناس تجاه الحادث، وتسير الحياة بصورتها الطبيعية، على الرغم من وجود جثة يوسف مسجاة فى عرض الطريق، وفى هذا الوقت يخرج يسرى من مدخل العمارة ليجد الحادث نصب عينيه، فلا يفعل شيئًا سوى ركوب تاكسى شعبان ليتجه به إلى ما لا يعلم، ثم يقرر بعد سير وتفكير العودة إلى البيت.

إن تتابع المشاهد على هذا النحو وفصلها بعضها عن بعض، يجعلها تقترب من التكنيك السينمائى، فالأرقام هنا تفصل بين المشاهد وتربط بينها فى آن واحد، فالشخصيات لا تتعارف ولا تربط بينها صلة، والأماكن مختلفة ولكن الحادث ومكانه فى نهاية القصة هو ما يجعل منها قصة مترابطة.

والنموذج الثانى: فى قصة **(جناح استقبال النساء)**، المكان واحد لا يتغير، فهو مستشفى صغير فى إحدى المدن، تدور فيه كل الأحداث، وعلى الرغم من عدم وجود انقطاع مكانى فى هذه القصة إلا أن الفواصل تلعب

دورًا مهمًّا، يتمثل فى أمرين، أحدهما، هو دخول شخصية جديدة مع بداية كل فاصل، والثانى فى عرض حدث جديد منفصل عما قبله ولكنه مرتبط فى النهاية بالقارئ الذى يخرج برؤية متكاملة لكل الأحداث.

تقع أحداث القصة فى مشاهد هى على الترتيب:

المشهد الأول: وصف عام للمستشفى من الخارج.

المشهد الثانى: طبيب الامتياز يتأمل ما حوله من أشياء وشخصيات داخل جناح النساء.

المشهد الثالث: أمينة عبد السميع تتوهم حالة ولادة.

المشهد الرابع: أم تسخط على وليدها بعد ولادة سهلة.

المشهد الخامس: الأم ترفض تسلم وليدها وتتركه لحكيمة عاقر.

المشهد السادس: طبيب الامتياز يستغيث بالنائب، ويطالبه بسرعة الحضور عقب سماعه لدخول حالة ولادة جديدة.

العرض السابق يوضح ـ على اختصاره ـ الأحداث الرئيسة لكل مشهد، ومن خلاله يتضح أن:

أ ـ المكان/ المستشفى فى كل المشاهد لم يتغير، سوى فى الانتقال من وصف المستشفى من الخارج فى المشهد الأول، للدخول إليه مع المشهد الثانى وحتى نهاية القصة.

ب ـ يدل المشهدان (الثالث والرابع) على دخول شخصيات جديدة على مسرح الأحداث.

ج ـ يحاول الراوى إظهار التناقض الحاد بين الشخصيتين، فالمرأة الأولى تعانى بالوهم من آلام الولادة لرغبتها فى إنجاب طفل من زوجها المتوفى، والثانية امرأة ترفض البقاء فى المستشفى وتسلم وليدها دون أن تراه لحكيمة عاقر وذلك لكثرة أولادها وتخلى الزوج عنها.

إن الفواصل فى هذه القصة تلعب دور الموسيقى التصويرية المصاحبة للأحداث التى لا تتصاعد نحو ذروة معينة، لأنها تنحو فى اتجاه أفقى نحو خاتمة منطقية.

الثانية: إنه ينبغى الإشارة إلى أن استخدام هذه الفواصل يعد أحد ملامح التجريب فى قصص سليمان فياض، وذلك لأن القصة القصيرة نادرًا ما "تكون مقسمة إلى فصول، رغم أنها تتضمن أحيانًا وقفات أو فواصل فى النص يميزها حيز فاصل"[٩٢٢]، ويغلب على الظن أن كثرة استخدامه لهذه الفواصل يعكس رؤية مستقلة لسليمان فياض فى تقنية كتابة القصة، ويرجع السبب فى ذلك إلى الطول الواضح فى قصصه، فالكثير من قصصه يتعدى العشرين والثلاثين وأحيانًا الخمسين صفحة، ولذلك فالقصة دائمًا تكون فى حاجة ماسة لمثل هذا التوقف لكى تستعيد حيويتها ونشاطها.

إن الفواصل تشبه فى وظيفتها دم الإنسان الذى يجدد كل فترة لاستعادة الصحة والحيوية، فالفواصل "لا يميزها عن بعضها إلا مسافة، أو لزيادة



التأكيد نجمة فاصلة، وإنى أفترض أن هذا الشكل قد أوحت به طبيعة السرد الذى ينتقل مرارًا من مشهد لآخر ومن شخصية لأخرى، فى أماكن مختلفة فى الوقت نفسه، والفواصل بين الفراغ تعمل فى الواقع عمل القطع فى السينما"(٩٢٣).

ب- بياض النقط:

ويشار إليه غالبًا بالنقاط الفاصلة بين الكلمات والجمل، وقد ترد هذه النقاط فى بداية السطر الحوارى أو السردى، إنه "ذلك الفراغ الطباعى المتروك فى جسد أو متن النص"(٩٢٤)، ويمكن أن ترد هذه النقاط فى أواخر السطر وكذلك فى وسطه، وغالبًا ما يرد هذا النوع على شكل نقطتين متجاورتين كالتالى(..)، أو بثلاث نقاط كالتالى (...)، وقد يمتد هذا الشكل ليشمل جزءًا كبيرًا من السطر ويكون على الشكل التالى (......).

ويوظف بياض النقط دائمًا "لإنتاج الدلالة أو الإيحاء بها، أو ربما يكون إشارة إلى تاريخ مقموع، أى حذفه المبدع خوفًا من السلطة"(٩٢٥)، وقد استخدم سليمان فياض هذا الشكل ـ كتقنية كتابية ـ بشكل كبير، **والجدول الآتى يوضح إلى أى مدى شاعت هذه التقنية فى كتاباته:**

م	اسم المجموعة	النقطتان		النقاط الثلاث		النقاط الأربع وزيادة		مجموع كل مجموعة على حدة
		سرد	حوار	سرد	حوار	سرد	حوار	
١	عطشان يا صبايا	٥٨	٥٧٣	٤	٢٩	٣	٦	٦٧٣
٢	وبعدنا الطوفان	٦٤	٢٨٣	٢	١٢	٢	٢	٣٦٥
٣	أحزان حزيران	٩٠	١٠٥	٣	٩	١٢	٤	٢٢٣
٤	العيون	٣٦	٦٨	-	١	-	١	١٠٦
٥	زمن الصمت والضباب	٢٠	٤٤	٣	-	٣	٧	٧٧
٦	وفاة عامل مطبعة	٥	٢٠	-	١	-	١	٢٧
٧	الذئبة	-	٥١	١	١	١	١	٥٥
٨	ذات العيون العسلية	٣	١٣	-	١	-	١	١٨
٩	البدايات	٥٧	٦٧	٦	-	-	-	١٣٠
١٠	الشرنقة	١	٢٦	-	٢	-	-	٢٩
١١	المجموع الكلي	٣٣٤	١٢٥٠	١٩	٥٦	٢١	٢٣	١٧٠٣



من الجدول السابق يتضح أن:

١ـ تتردد هذه الظاهرة بشكل كبير فى كتابات سليمان فياض القصصية، فجملة ما ورد من بياض النقط بأشكاله المختلفة بلغ (١٧٠٣) مرة.

٢ ـ تستأثر مجموعات (عطشان يا صبايا ـ وبعدنا الطوفان ـ أحزان حزيران) بنصيب الأسد، إذ يبلغ مجموع ما تم رصده فى هذه المجموعات (١٢٦١) مرة فى حين أن باقى المجموعات لم يتعد مجموع استخدامها الـ(٤٤٢)، مع ملاحظة أن مجموعة عطشان يا صبايا تفوق فى مجموع استخدامها المجموعتين التاليتين.

٣ ـ يمثل بياض النقطتين الشكل الأكثر ورودًا فى مجمل أعمال سليمان فياض إذ يبلغ مجموع ما تم استخدامه (١٥٨٤) مرة، فى حين أن بياض النقاط الثلاث تم استخدامه (٧٥) مرة، ويقع بياض النقاط الأربع وما زاد عليها فى المرتبة الأخيرة، إذ يبلغ مجموع ما تم استخدامه (٤٤) مرة.

٤ـ يزيد استخدام بياض النقط بأشكاله المختلفة فى الحوار عنه فى السرد، إذ يبلغ مجموع ما تم استخدامه فى الحوار (١٣٢٩) مرة، فى حين أنه ورد فى السرد (٣٧٤) مرة، وهو ما يعكس تفوقًا ملحوظًا لاستخدامه فى الحوار عنه فى السرد.

وأعتقد أن التفوق الكامل لورود بياض النقط فى الحوار عن السرد، يرجع إلى أن الحوار غالبًا ما يحمل خصائص القول المنطوق، فالشخصيات تتبادل الحوار كما نتبادله نحن فى الحياة، فكما نصمت بعض الوقت ونفكر بعض

الوقت، ونرد على محدثنا مرة بسرعة ومرة ببطء، وأحيانًا لا نرد نهائيًّا كذلك تفعل الشخصيات، إنها دائمًا تحاول أن تتمثل شكل الواقع، ولذلك يحاول السارد ـ عن طريق تدخله لتوضيح هيئة الكلام أو بالتدخل فى تقنية الكتابة بعلامات ترقيمها وبياض النقط بأشكاله المختلفة ـ تقريب المسافة الفاصلة بين كلامنا المنطوق فى الواقع وكلام الشخصيات المنطوق به فى العالم المتخيل للقص.

٥ ـ ولبياض النقط العديد من الدلالات، فهو يشير إلى المسكوت عنه كليًّا، أو جزئيًّا كما أنه يشير فى أحيان كثيرة إلى فترات صمت بين المتحاورين، وكذلك فهو يمثل دعوة للمتلقى للتفاعل مع النص لإكمال ما لم يرد المؤلف كتابته.

الصفحة ضمن الصفحة

وفيما يتصل بالصفحة ضمن الصفحة، فهو عادة ما "يأتى وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء"(٩٢٦)، وقد أطلق عليه د. لحمدانى مصطلح التأطير لأنه "يأتى داخل إطار من الكتابة متنوعة"(٩٢٧)، وأعتقد أن مصطلح التأطير لا يفى بالغرض، لأنه يحدد بداية ما أطر بإطار، ولا يلتفت إلى أشكال أخرى تدخل فى المضمون دون أن تحدد بإطار ولذلك ينص "ميشال بوتور" على أنه "قد تكون هذه الورقة البيضاء منظمة تنظيمًا كافيًا بحيث لا تحتاج إلى إطار"(٩٢٨)، **وبخصوص أعمال سليمان فياض القصصية، فهذه الظاهرة شديدة** الندرة، ولم ترد فى مجمل أعماله إلا مرتين.



فى المرة الأولى: تضمنت قصة **(كل الملوك يموتون)** لصفحة الخطاب الذى أرسله البرى إلى الملك فاروق، يطلب فيه المثول بين يديه كى ينافسه على بطولة العالم فى الشطرنج، وهى البطولة التى تربع فيها فاروق على عرش اللعبة بعد فوزه على اللاعب الإسبانى، يقول البرى فى خطابه: "مولاى وسيدى الملك..

يرفع إليكم، عبدكم الخاضع، واحد من رعايا الملك المعظم، ملك مصر، الملك فاروق الأول، هذا الملتمس. راجيًا يا مولاى أن أنافسكم على بطولة العالم فى الشطرنج، التى فزتم بها هذا العام، فأنا ملك الشطرنج، بعد إذن مولاى ملك مصر، فى بلادى وسوف آتى إليكم، زاحفًا، لو أمرتم بذلك، لأتشرف بالمثول بين يديكم، فى مباراة فاصلة، على رقعة السواد والبياض، وأملى يا مولاى أن يكون ذلك قريبًا، فى غضون أيام، فلم يبقى على امتحانى سوى شهرين.

وتفضلوا يا مولاى بقبول احترامى

مقدمه للمقام السامى

البرى الدرينى

الطالب بالصف الثالث الثانوى

بمعهد الزقازيق الدينى"[٩٢٩]

إن خطاب البرى الذى أورده السارد ـ كاملاً ـ بديباجته الافتتاحية فى البداية والتوقيع فى النهاية، يشكل صفحة ضمن صفحة القصة، ولم يرد السارد

أن يعرض فحوى الخطاب أو مضمونه سردًا على لسان الراوى أو إحدى الشخصيات، ليظل محتفظًا بوظيفته فى شد انتباه القارئ "وليقطع علينا بقسوة ما نقرأ"(٩٣٠).

وفى المرة الثانية: تضمنت قصة (**أحزان حزيران**) بعض أجزاء من جريدة الصباح، أوردها السارد بنصها فى صفحة القصة، فعربى/ البطل يقرأ الصحيفة وهو قعيد الفراش، يتذكر من خلال القراءة أحداثًا بعينها، "القوات المسلحة تقرر اعتبار غد ـ ٥ يونيو ـ يوم حداد"(٩٣١). "جميع الضباط والجنود يرددون يوم ٦ يونيو قسم الثأر"(٩٣٢). إن مانشيتات الصحيفة تثير فى كل إنسان عربى أحزان الخامس من يونيو الذى هزمت فيه مصر وخسر فيها عربى قدميه، أو يتابع فيها أخبار أماكن بعيدة "خروشوف ونينا يزوران معرضًا للأدوات المنزلية فى موسكو"(٩٣٣)، وعلى هذا المنوال يقرأ عربى العديد من المانشيتات، التى يمس بعضها البطل/ عربى نفسه أو وطنه أو ما هو بعيد عنه، أو ما يدعو للسخرية.

"الصين تتقدم ذريًّا بسرعة

معارك بالسكاكين بين العرب واليهود فى باريس. البوليس الدولى يتدخل لفض المعارك التى سقط فيها الجرحى من الجانبين

"خطابات وطنية للرؤساء العرب يوم ٥ يونيو"(٩٣٤).

وفى كل الأحوال فإن عناوين الصحيفة تمثل صفحة داخل صفحة القصة خاصة وأنها قد وردت بلغتها الصحفية وبين علامات تنصيص تحدد حضورها فى النص لشد انتباه القارئ.



٥ ـ العنوان

للعنوان دلالة ونظرية لا تقل فى أهميتها ودراستها عن أهمية العمل نفسه لأنه "إذا كان العمل بعلاماته اللغوية المتعددة وقد أعد تركيبة متنوعة، يعتبر من جهة إنتاجيته الدلالية بمثابة علامة مفردة، فان الإنتاجية الدلالية للعنوان ـ على الرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبًا فى تنسيقها ـ تجعلنا نعده بمثابة عمل نوعى، لا بد له من نظرية تضىء جوانبه وأبعاده، ومنهج قادر على تحليل بناه ووظائفه"(٩٣٥).

ويشكل العنوان بصفته مفتتح النص وعتبته، أحد المداخل الشرعية للولوج إلى النص، لأنه "يتيح للقارئ الدخول إلى عالم النص دخولاً شرعيًّا، فتناسى العنوان أو إهماله يجعل التعامل مع النص ـ عمومًا ـ تعاملاً غير شرعى"(٩٣٦) إذن فالعنوان للكتاب كالاسم للشىء "به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه"(٩٣٧)، ولذلك فهو "يدل بمظهره اللغوى من الصوت إلى الدلالة، على وضعية لغوية شديدة الافتقار، فهو ـ من جهة ـ سياق ذاته، وهو ـ من جهة ثانية ـ لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرًا، وغالبًا ما يكون كلمة أو شبه جملة، وعلى الرغم من هذا الافتقار اللغوى، فإنه ينجح فى إقامة اتصال نوعى بين المرسل والمستقبل"(٩٣٨).

وبفضل ما للعنوان من تكثيف دلالى استحال العنوان "إلى ما يشبه التعويذة السحرية التى يجب أن يرددها القارئ بين يدى النص، وبهذا الترديد يمكن أن تنفتح مغاليق النص، ويتاح للقارئ أن يدخله دخولاً سهلاً ميسرًا، وهو ما يعنى أن النص قد استحال إلى قصر سحرى يحتاج إلى مثل هذا الطقس



اللغوى، ولذلك فالعنوان ليس مؤشرًا بسيطًا، بل هو بنية معقدة غاية التعقيد، وتمثل أداة ضغط هائل على المتلقى أو القارئ، فتحاصره فى نطاق منطوقها تارة، ومفهومها تارة أخرى، وفى إطار الجمع بين المنطوق والمفهوم تارة ثالثة"(٩٣٩).

ويعلى الدكتور/ صلاح فضل من شأن العنوان ليعتبره ذا أهمية بارزة فى تحديد النص الأدبى، "ففى طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبى، وعلى ذلك يصبح الشروع فى تحليل العنوان أساسيًّا عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرًا بنيويًّا يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص أو فى مواجهته أحيانًا، وذلك مثل الإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية، أو إلى مكان يشمل مساحة هامة محورية فى فضاء النص، أو إلى أحداث تمثل مؤشرًا يحدد الطابع الفكرى أو الأيديولوجى للنص"(٩٤٠)، وفى قصص سليمان فياض تشكل العناوين بتعدد دلالتها الفنية وتنوع صيغها اللغوية ملمحًا بنائيًّا مهمًّا، كما أنها تلعب بجدليتها المستمرة بين بنية العمق الداخلى فى النص وعمق الدلالة المكثفة على السطح دور العلامة اللغوية المحددة لنوع الحقل الفنى الذى سيعمل القارئ على الانجذاب إليه، **والجدول الآتى يحاول تصنيف هذه العناوين:**

عناوين دالة على الحدث	عناوين دالة على الشخصية	عناوين دالة على الزمان	عناوين دالة على	
			المكان	أشياء المكان
عطشان يا صبايا	امرأة وحيدة	أحزان حزيران	على الحدود	الضباب
النداهة	الأعرج	زيارة فى الليل	جناح استقبال النساء	القفص
عندما يلد الرجال	اللص والحارس	فى زماننا	جسر حى	العربة الرمادية اللون
اللغز	الغريب	أوراق الخريف	الحنين والجبل	حلقة ذكر
وبعدنا الطوفان	رغيف البتانوهى	ليلة أرق فى حياته	العودة إلى البيت	عود كبريت
كل الملوك يموتون	الإنسان والأرض والموت	خريفان	صرخة فى واد	اللوحة
الغضب	الرجل والسلاح		أطلال على رصيف مقهى	جاكيت من الفرو الرخيص
الغزوة الواحدة بعد الألف	وفاة عامل مطبعة		ضريح ولى الله المقدس	
العيون	عنزة خالتى جندية		الطائف مدينة جميلة	
التهمة	الشيطان			



			الهجانة	الصوت والصمت
			الكلب عنتر	المسلسل
			زينب	الجفاف
			زهرة البنفسج	العودة
			الذئبة	الشرنقة
			بلهنية	
			ذات العيون العسلية	
			سندريللا	
			قنديل	
			الذبابة البشرية	

من الجدول السابق يتضح أن:

أ ـ تشكل العناوين الدالة على الحدث نسبة (٢٦ ٪) من جملة عدد العناوين.

ب ـ تشكل العناوين الدالة على الشخصية (٣٥ ٪) من جملة عدد العناوين.

ج ـ تشكل العناوين الدالة على الزمن نسبة (١٠ ٪) من جملة عدد العناوين.

د ـ تشكل العناوين الدالة على المكان وأشياء المكان نسبة (٢٨ ٪) من جملة عدد العناوين.

ومن ناحية الإفراد والتركيب يلاحظ أن:



أ ـ عدد العناوين المفردة الصياغة (٢٢).

ب ـ عدد العناوين ثنائية الصياغة (١٧).

ج ـ عدد العناوين ثلاثية الصياغة (١٣).

د ـ عدد العناوين رباعية الصياغة (٥).

٦ـ العناوين الجانبية:

تلعب العناوين الجانبية، دورًا مهمًّا فى عرض النص القصصى، وهى تمثل تقنية كتابية مهمة وخاصة إذا تم ربطها بالبعد التاريخى لكتابات سليمان فياض، فقد استخدمها فى وقت مبكر، وقد استخدمت العناوين الجانبية فى ثلاث قصص.

والجدول الآتى يحاول رصدها.

م	اسم المجموعة	العنوان الأساسى للقصة	العناوين الجانبية
١	العيون	التهمة	الفراغ ـ الزيارة ـ المحاكمة ـ العقاب
٢	زمن الصمت والضباب	القفص	حلم الشاعر ـ العبد ـ السجين ـ المدرس ـ الدينمو ـ ملاحظات قارئ
٣	ذات العيون العسلية	خريفان	نخلتان عجوزان ـ أنثى النحل ـ زائرة من الآخرة



وينبغى ملاحظة أن استخدام هذه التقنية يعد إحدى محاولات التجريب التى ارتادها سليمان فياض ليخرج بها من بوتقة الشكل التقليدى لكتابة القصة، غير أن قلة هذه المحاولات جعلها محدودة الأثر، إذ إنها لم تخرج عن دائرة التجريب الجزئى.

وقد آثر سليمان فياض أن تكتب هذه القصص بعنوان أساسى لكل قصة بالإضافة إلى عدة عناوين جانبية فى الداخل، مع الإشارة إلى أن العناوين الجانبية/ الداخلية، كتبت بحروف مسودة ذات ثخانة كبيرة لتوضيح مكانتها.

وللعناوين الجانبية دور مهم فى تقسيم القصة إلى مقاطع، وغالبًا ما يكون العنوان الجانبى معبرًا عن وظيفة هذا المقطع، وتتضافر العناوين الجانبية مع بعضها البعض لإبراز فكرة الكاتب التى بدأها مع المقطع الأول للقصة، ففى قصة (**التهمة**) تشكل العناوين الجانبية ترتيب زمنى لمجمل الأحداث، فالعناوين الثلاثة الأولى (**الفراغ ـ الزيارة ـ المحاكمة**) مقدمة بنيت عليها الأحداث التى تنتج فى (**العقاب**)، ولا شك فى أن العنوان الأصلى للقصة (**التهمة**)، يتماس جزئيًا مع كل عنوان جانبى بالإضافة إلى تماسه الكلى مع كل العناوين الجانبية فى المضمون الدلالى للقصة التى تحكى عن جريمة اتهم فيها البطل ظلمًا.

وقد تلعب العناوين الجانبية دورًا فى تكثيف الفكرة التى يقصدها الكاتب، وذلك كما فى قصة (**القفص**)، التى تدور حول فكرة العبودية التى يألفها. يرفضها الإنسان على مر العصور، وتتفاوت طريقة تناول الفكرة من شكل إلى آخر، حسب طبيعة العنوان نفسه فقد تناولها الكاتب بشكل تجريدى

بحث تحت عنوان (**حلم الشاعر**)، وبشكل تاريخى تحت عنوان (**العبد**)، وبشكل معاصر تحت عنوان (**السجين ـ المدرس ـ الدينمو**)، ويخرج بالنتيجة النهائية فى شكل (**ملاحظات قارئ**)، وفى قصة (**خريفان**) تنحو القصة منحى تجريديًّا كاملاً، وذلك للتأكيد على فكرة الارتباط الأبدى بين كل زوجين (**الذكر والأنثى**)، وحاجتهما الدائمة للاتصال فيما بينهما، فالنخلة الذكر والنخلة الأنثى فى (**نخلتان عجوزان**)، تتبادلان حوارًا ميتافيزيقيًّا يوضح الفكرة، وفى (**أنثى النخل**) و(**زائرة من الآخرة**)، يحاول الكاتب إسقاط مشاعره وفكرته ـ التى بدأها فى العنوان الأول ـ على الجزء الأخير من حياته، وهو الجزء الذى عانى فيه من مرارة الوحدة واختلاف الفكر مع رفقاء العمر.

٧ ـ ظواهر أخرى:

وفيما يتصل بالتشكيل ـ الرسومات التجريدية والواقعية ـ وكذلك ألواح الكتابة، والهوامش، والفهارس، فهى ظواهر ليس لها وجود فى كتابات سليمان فياض القصصية.

وأكتفى فى نهاية هذا المبحث بعرض جدول إحصائى شامل، لتقنيات فضاء النص فى مجمل أعمال سليمان فياض القصصية.



هوامش المقدمة

(*) ولد محمد سليمان عبد المعطى فياض وشهرته سليمان فياض فى ٧/ ٢/ ١٩٢٩ م. بقرية برهمتوش - مركز السنبلاوين - محافظة الدقهلية، وقد تلقى سليمان فياض تعليمه فى رحاب المعاهد الدينية الأزهرية، حتى حصل على ١ - شهادة العالية من كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر ١٩٥٦ م، ٢ - شهادة العالمية مع الإجازة فى التدريس من الكلية نفسها ١٩٥٩م

ويمكن تقسيم العوامل التى كونت سليمان فياض ثقافيًا وعلميًا إلى:

١ - **التعليم الأزهرى**: حيث اكتسب فى الأزهر حساسية التعامل مع اللغة وبخاصة التراثى منها.

٢ - **قراءته الواسعة** فى كل فروع المعرفة الإنسانية، على الرغم من عدم إجادته لأى لغة أخرى.

٣ - **سفرياته**: وهى السفريات الكثيرة التى قام بها أثناء **حياته العملية** مدرسًا لفروع اللغة العربية وآدابها فى داخل مصر (أسيوط، الإسكندرية، القاهرة)، وخارجها (الأردن، المملكة العربية السعودية).

٤ - **العمل الصحفى**: وهو العمل الذى مارسه لمدة تزيد على الثلاثين عامًا، وقد اكتسب خلال فترة عمله فى الصحافة خبرة كتابة المقالة الصحفية بكافة أشكالها، وكذلك خبرة الانفتاح على العمل الثقافى العام، وقد عمل سليمان فياض صحفيًا ومحررًا فى العديد من المجلات والجرائد (الإذاعة والتليفزيون، البوليس، الشهر، الجمهورية، إبداع، الآداب البيروتية).

ولسليمان فياض مكانة علمية وأدبية رفيعة المستوى، يدل على ذلك:

١ - الجوائز:

أ ـ جائزة الدولـة التـشجيعية مـن المجلـس الأعـلى للثقافـة سـنة ١٩٧٠م ـ عـن مجموعتـه القصصية الثانية (وبعدنا الطوفان).

ب ـ جائزة الشاعر سلطان العويس من الإمارات العربية المتحـدة عـام ١٩٩٤م ـ فى حقـل القصة والرواية عن مجمل أعماله القصصية.

ج ـ جائزة الدولة التقديرية فى الآداب ـ ٢٠٠٣ م ـ عن مجمل أعماله القصصية.

٢ ـ النشاط الثقافى:

أ ـ يمارس الكتابة للإذاعة والتليفزيونات العربية منذ عام (١٩٥٥ م)، ولـه برنـامج يـومى ـ بالبرنامج العام إذاعة القاهرة (قاموس المعرفة).

ب ـ عضو نقابات: اتحاد الكتاب، الصحفيين، المهن السينمائية (شعبة سيناريو).

ج ـ عضو جمعيات: دار الأدباء ـ نادى القصة ـ الجمعية الأدبية المصرية ـ أتيلييه القاهرة.

د ـ كان سكرتيرًا للرابطة المصرية لإتحاد كتاب آسيا وأفريقيا إلى أن توقف الاتحاد عن ممارسة فاعلياته.

هـ عضو لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة.

(*) لسليمان فياض خمس روايات هى (**أصوات ـ الصورة والظل ـ الفلاح الفصيح ـ القرين ـ لا أحد**)

(**) د. محمد أبو المجد: ببليوجرافيا الرسائل العلمية فى الجامعـات المـصرية منـذ إنـشائها وحتى نهاية القرن العشرين ـ قسمى البلاغة والنقد ـ مكتبة الآداب ـ ط١ ـ ٢٠٠٢.

(***) تم جمع هذه المقالات فى كتاب (تحـت شـمس الكتابـة) ـ شـهادات ودراسـات فى سليمان فياض ـ دار المريخ ط١ ـ ١٩٩٩.



هوامش الفصل الأول

(١) روجر ب هينكل: قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير) ـ (ترجمة وتقديم وتعليق) د. صلاح رزق ـ دار الآداب ـ ط١ ـ ١٩٩٥ ـ ص ٢٣١.

(٢) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة ـ (ترجمة) مصطفى إبراهيم مصطفى ـ دار المعارف ـ د. ت ـ ص ٣٤.

(٣) رولان بورنوف وريال اوئيليه: عالم الرواية ـ (ترجمة) نهاد التكرلي ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط١ ـ ١٩٩١ ـ ص ١٣٧.

(٤) محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي) ـ المنهج البنيوي ـ البنية ـ الشخصية ـ الزمن ـ الفضاء ـ السرد ـ (جزآن) ـ أفريقيا الشرق ـ المغرب ـ ط١ ـ ١٩٩١ ـ ص ٧.

(٥) فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ الأردن ـ ط١ ـ ١٩٩٩ ـ ص ٣١.

(٦) د. شفيع السيد: قراءة في الأدب العربي الحديث ـ (نماذج من الأدب القصصي والمسرحي) ـ مكتبة الآداب ـ ٢٠٠٤ ـ ص ٩٢.

(٧) د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ دراسات أدبية ـ ١٩٨٩ ـ ط١ ـ ص٢٨.

(٨) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة ـ مرجع سابق ـ ص ٣٥.

(٩) د. سامية حسن الساعاتي: أسماء المصريين (الأصول والدلالات والتغير الاجتماعي) ـ مكتبة الأسرة ـ ٢٠٠١ ـ ص١٩.

(١٠) ديفيد لودج: الفن الروائي ـ (ترجمة) ماهر البطوطي ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ العدد (٢٨٨) ـ ط١ ـ ٢٠٠٢ ـ ص٤٥.

(*) نفسه: ص٤٨.



(**) جان إيف تادييه: الرواية فى القرن العشرين ـ (ترجمة) د. محمد خير البقاعى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ دراسات أدبية ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ٥.

(١١) د. سامية حسن الساعاتى: أسماء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص ٢١.

(١٢) نفسه: ص ٢٢، ٢٣.

(١٣) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٦٦، ٢٦٧.

(١٤) نفسه: ص ٢٦٧.

(١٥) سليمان فياض: سندريللا ـ ص ٤٧١، ٤٧٢.

(١٦) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص١٨٩، ١٩٠.

(١٧) سليمان فياض: زينب ـ ص٣٠٢.

(١٨) صبرى حافظ: الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية ـ فصول ـ المجلد الرابع ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٤م ـ ص١٧٧.

(١٩) د. سامية حسن الساعاتى: أسماء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص٥٤.

(٢٠) سليمان فياض: حلقة ذكر ـ ص ١٦٧.

(٢١) د. سامية حسن الساعاتى: أسماء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص٤١.

(٢٢) نفسه: ص ٦١.

(٢٣) نفسه: ص ٣٩.

(٢٤) سليمان فياض: بلهنية ـ ص٤٢.

(٢٥) سليمان فياض: عنزة خالتى جندية ـ ص ٢٢١.

(٢٦) سليمان فياض: حلقة ذكر ـ ص ١٧٧.

(٢٧) د. سامية حسن الساعاتى: أسماء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص ٦١.

(٢٨) بوريس أوسبنسكى: شعرية التأليف (بنية النص الفنى وأنماط الشكل التأليفى) ـ (ترجمة) سعيد الغانمى وناصر حلاوى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط١ ـ ١٩٩٩ ـ ص ٣٢.



(٢٩) د. سامية حسن الساعاتى: أسماء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص ٨١.

(٣٠) نفسه: ص ٤٢.

(٣١) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٢٤، ٢٢٥.

(٣٢) نفسه: ص٢٢٥.

(٣٣) سليمان فياض: جناح استقبال النساء ـ ص ٢٨.

(٣٤) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣٦.

(٣٥) نفسه: ص ١٣٦.

(٣٦) د. سامية حسن الساعاتى: أسماء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص ٨٣.

(٣٧) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣٠٦.

(٣٨) نفسه: ص ٣٢٢.

(٣٩) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣٤١.

(٤٠) حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى ـ (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية) ـ المركز الثقافى العربى ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٩٠ ـ ص ٢٥٤.

(٤١) جان إيف تاديه: الرواية فى القرن العشرين ـ مرجع سابق ـ ص ٥.

(٤٢) د. عبد الرحيم الكردى: البنية السردية للقصة القصيرة ـ دار النشر للجامعات ـ ط٢ ـ ١٩٩٩ ـ ص ١٥٦.

(٤٣)عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف فى الرواية ـ دار اليسر ـ المغرب ـ ط١ ـ ١٩٨٩ ـ ص ٥٧

(٤٤) سليمان فياض: جاكيت من الفرو الرخيص ـ ص ٤٢٧.

(٤٥) سليمان فياض: الذئبة ـ ص ٣٤٢.

(٤٦) نفسه: ص ٣٤١.

(٤٧) سليمان فياض: جناح استقبال النساء ـ ص ٢٨٣.

(٤٨) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٨٥.

(٤٩) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤٥.

(٥٠) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص ٧١.

(٥١) سليمان فياض: عنزة خالتى جندية ـ ص ٢١٣.

(٥٢) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٤٨.

(٥٣) سليمان فياض: النداهة ـ ص ٣٤.

(٥٤) سليمان فياض: عود كبريت ـ ص ٣٦١.

(٥٥) سليمان فياض: أطلال على رصيف مقهى ـ ص٣٥.

(٥٦) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤٥.

(٥٧) سليمان فياض: سندريللا ـ ص ٤٧.

(٥٨) سليمان فياض: العربة الرمادية اللون ـ ص ٢٩١.

(٥٩) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤١٩.

(٦٠) سليمان فياض: العيون ـ ص ٨٦، ٨٧.

(٦١) سليمان فياض: زينب ـ ص ٣٠٧.

(٦٢) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص ٣٢٧.

(٦٣) نفسه: ص ٣٢٧.

(٦٤) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص ٣٢٨، ٣٢٩.

(٦٥) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤.

(٦٦) سليمان فياض: العربة الرمادية اللون ـ ص ٢٩٣.

(٦٧) ديفيد لودج: الفن الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ٧٩.

(٦٨) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٨٨.

(٦٩) نفسه: ص ١٩.

(٧٠) نفسه: ص ١٨٥.

(٧١) سليمان فياض: اللغز - ص ١٦٦.

(٧٢) سليمان فياض: حلقة ذكر - ص ١٧٥.

(٧٣) نفسه: ص ١٧٤.

(٧٤) نفسه: ص ١٧٧.

(٧٥) نفسه: ص ١٧٤.

(٧٦) ديفيد لودج: الفن الروائى - مرجع سابق - ص ٩٦.

(٧٧) نفسه: ص ٩٦.

(٧٨) سليمان فياض: الحنين والجبل - ص ١٣٩.

(٧٩) سليمان فياض: الشرنقة - ص ١٠، ١١.

(٨٠) نفسه: ص ١٤.

(٨١) نفسه: ص ٣٦.

(٨٢) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف - ص ٢٤.

(٨٣) نفسه: ص ٥٣.

(*) أفادت الدراسة كثيرًا من أفكار وتحليلات د. محمد عبد المطلب فى كتابه "بلاغة السرد" - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية - العدد (١١٤) - ط١ - ٢٠٠١ - ص ١٥٨، ٢٥٠، ٤٢٣، ٤٥٠، ٥٩٣

(٨٤) د. مصطفى الضبع: رواية الفلاح/ فلاح الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ - ١٩٩٨ - ص٥٥.

(٨٥) نفسه: ص ٥٧.

(٨٦) رمضان بسطاويسى: الإبداع، والحرية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية - العدد (١١٩) ط١ - ٢٠٠٢ - ص ١٢١، ١٢٢.



(٨٧) رمضان بسطاويسى: الإبداع، والحرية ـ مرجع سابق ـ ص ٢٥٢، ٢٥٣.

(٨٨) د. محمد العبد: العبارة والإشارة (دراسة فى نظرية الاتصال) ـ دار الفكر العربى ـ ط١ ـ ١٩٩٥ ـ ص ١١٩.

(٨٩) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٣٩١.

(٩٠) سليمان فياض: حلقة ذكر ـ ص ٧٤.

(٩١) سليمان فياض: ذات العيون العسلية: ـ ص ٤٤٤.

(٩٢) سليمان فياض: الضباب ـ ص ٢٥٥.

(٩٣) سليمان فياض: سندريللا ـ ص ٤٦٧.

(٩٤) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤١٩.

(٩٥) شاكر النابلسى: جماليات المكان فى الرواية العربية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٩٤ ـ ص ٥٣.

(٩٦) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤١٥.

(٩٧) سليمان فياض: حلقة ذكر ـ ص ١٧٢.

(٩٨) سليمان فياض: زينب ـ ص ٣٠٣.

(٩٩) سليمان فياض: جاكيت من الفرو الرخيص ـ ص ٤٢٧.

(١٠٠) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤.

(١٠١) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩١.

(١٠٢) نفسه: ص ٢٩٥.

(١٠٣) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩٦.

(١٠٤) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٣٩، ١٤.

(١٠٥) نفسه: ص ١٥٢.

(١٠٦) نفسه: ص ١٦.

(١٠٧) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٥٩.

(١٠٨) نفسه: ص ٢٨١.

(١٠٩) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤.

(١١٠) نفسه: ص ٤١.

(١١١) نفسه: ص ٤٣.

(١١٢) نفسه: ص ٤١.

(١١٣) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ٧١.

(١١٤) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٢.

(١١٥) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ٢٥، ٢٦.

(١١٦) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص ٣٣٥.

(١١٧) نفسه: ص ٣٣٦.

(١١٨) سليمان فياض: زينب ـ ص ٣٠٦.

(١١٩) نفسه: ٣٠٧.

(١٢٠) نفسه: ص ٣٠٨

(١٢١) سليمان فياض: اللص والحارس ـ ص ٥٨.

(١٢٢) نفسه: ص ٥٩.

(١٢٣) سليمان فياض: في زماننا ـ ص ١٩٨، ١٩٩.

(١٢٤) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص١٨٢.

(١٢٥) نفسه: ص ١٨٣.

(١٢٦) نفسه: ص ١٩٣.

(١٢٧) سليمان فياض: اللوحة ـ ص ٤٠٦، ٤٠٧.

(١٢٨) نفسه: ص ٤٠٩.

(١٢٩) نفسه: ص ٤١.

(١٣٠) د. إمام عبد الفتاح إمام: الطاغية (دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسى) ـ عالم المعرفة ـ العدد (١٨٣) ـ ط١ ـ ١٩٩٤ ـ ص ٣٣٢، ٣٣٣.

(١٣١) نفسه: ص ٣٤.

(١٣٢) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٣٩٤.

(١٣٣) سليمان فياض: عنزة خالتى جندية ـ ص ٢٠٦.

(١٣٤) نفسه: ص ٢٠٨.

(١٣٥) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٥٩.

(١٣٦) نفسه: ص ٢٨٣.

(١٣٧) سليمان فياض: الهجانة: ص ٢٨٣.

(١٣٨) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤٢٢.

(*) أحد شخصيات مسرحية العادلون لألبير كامى.

(١٣٩) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٣.

(١٤٠) نفسه: ص ٢٣.

(١٤١) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣١٩.

(١٤٢) نفسه: ص ٣٢.

(١٤٣) نفسه: ص ٣٢٤.

(١٤٤) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٢٧، ٢٢٨.

(١٤٥) نفسه: ص ٢٣٧.

(١٤٦) نفسه: ص ٢٣٩.

(*) لمزيد من متابعة أدوار هؤلاء الطغاة، والتى لا تخرج فى مضمونها عن الصور السابق ذكرها، انظر



١ ـ دور صاحب الورشة فى قصة (**قنديل**).

٢ ـ دور صاحب المطبعة فى قصة (**وفاة عامل مطبعة**).

٣ ـ دور الحاكم (جمال عبد الناصر، الملك سعود) فى قصة (**الطائف مدينة جميلة**)، ودور رئيس الدولة فى قصة (**ليلة أرق فى حياته**).

(١٤٧) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٤٤٤.

(١٤٨) عايدة مطرجى إدريس: تحت شمس الكتابة ـ شهادات ودراسات فى سليمان فياض ـ مرجع سابق ـ ص٥٤٧.

(١٤٩) نفسه: ص٥٤٧.

(١٥٠) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٧٨.

(١٥١) نفسه: ص١٧٨.

(١٥٢) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٨.

(١٥٣) نفسه: ص ١٨٩.

(١٥٤) نفسه: ص ١٨٤.

(١٥٥) نفسه: ص ٢١٤.

(١٥٦) نفسه: ص ٢١٤.

(١٥٧) نفسه: ص ٢١١.

(١٥٨) نفسه: ص ١٨٢.

(١٥٩) نفسه: ص ١٨٢.

(١٦٠) نفسه: ص ١٨٩.

(١٦١) نفسه: ص ٢١٩.

(١٦٢) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٢٦.

(١٦٣) نفسه: ص ٢٢٧.

(١٦٤) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٤٧.

(١٦٥) نفسه: ص ٢٢٩.

(١٦٦) نفسه: ص ٢٢٩.

(١٦٧) نفسه: ص ٢٢٩.

(١٦٨) نفسه: ص ٢٣.

(١٦٩) نفسه: ص ٢٤.

(١٧٠) نفسه: ص ٢٥٧.

(١٧١) نفسه: ص ٢٥٩.

(١٧٢) سليمان فياض: الأعرج ـ ص١٣٢.

(١٧٣) نفسه: ص١٣٢.

(١٧٤) نفسه: ص ١٣٨.

(١٧٥) نفسه: ص ١٣٩.

(١٧٦) نفسه: ص ١٤١.

(١٧٧) نفسه: ص ١٤٢.

(١٧٨) نفسه: ص ١٤٥.

(١٧٩) نفسه: ص ١٤٥.

(١٨٠) نفسه: ص ١٥٢.

(١٨١) نفسه: ص١٥٣.

(١٨٢) نفسه: ص١٥٣.

(١٨٣) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ١٢، ١٣.

(١٨٤) سليمان فياض: فى زماننا ـ ص ٢٠٥.

(١٨٥) نفسه: ص ٢٠٦، ٢٠٧.

(١٨٦) نفسه: ص٢٠٥، ٢٠٦.
(١٨٧) د. طه وادى: دراسات فى نقد الرواية ـ مرجع سابق ـ ص ٢٢٩.
(١٨٨) نفسه: ص ٢٢٧.
(١٨٩) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة ـ ص ٣٩.
(*) مصطلح يقصد به تماهى المقهور/ الأضعف مع المتسلط/ الأقوى.
(١٩٠) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة ـ ص ٤.
(١٩١) نفسه: ص ٤٥.
(١٩٢) نفسه: ص ٥٩.
(١٩٣) نفسه: ص ٤٨.
(١٩٤) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٨.
(١٩٥) سليمان فياض: الغضب ـ ص ٤٦.
(١٩٦) نفسه: ص ٤٦١.
(١٩٧) نفسه: ص ٤٦١.
(١٩٨) نفسه: ص ٤٦١.
(١٩٩) نفسه: ص ٤٧١.
(٢٠٠) نفسه: ص ٤٦٩.
(٢٠١) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩٢.
(٢٠٢) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٢.
(٢٠٣) سليمان فياض: الضباب ـ ص ٢٥٩.
(٢٠٤) سليمان فياض: الذئبة ـ ص٣٤٤.
(٢٠٥) سليمان فياض: جاكيت من الفرو الرخيص ـ ص ٣٢٩.
(٢٠٦) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص٨٣.

(٢٠٧) سليمان فياض: عنزة خالتى جندية ـ ص ٣٣٣، ٣٣٤.

(٢٠٨) د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية فى مصر (منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧ ـ دراسة نقدية) ـ دار الفكر العربى ـ ط٢ ـ ١٩٩٣ ـ ص ١٢٤.

(٢٠٩) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص ٧٤، ٧٥.

(*) وقد سقطت سميحة فى قصة (**وبعدنا الطوفان**) بنفس السبب، انظر ص ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ٢١٤، ٢١٥ ـ وانظر أسباب السقوط فى هذا البحث ص ٥٦، ٥٧.

(٢١٠) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤١.

(٢١١) نفسه: ص ٤٥، ٤٦.

(٢١٢) نفسه: ص ٤٦.

(٢١٣) د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية فى مصر ـ مرجع سابق ـ ص ١٣٢.

(٢١٤) سليمان فياض: الشرنقة ـ ص ١٣، ١٤.

(٢١٥) نفسه: ص ٢٤، ٢٥.

(٢١٦) نفسه: ص ٣٣.

(٢١٧) د. لطيفة الزيات: من صور المرأة فى القصص والروايات ـ دار الثقافة الجديدة ـ د. ت ـ ص ٣٣

(٢١٨) سليمان فياض: العيون ـ ص ٨٧، ٨٨.

(٢١٩) نفسه: ص ١٠٦.

(*) (الإنسان والأرض والموت، جسر حى، الرجل والسلاح، أحزان حزيران، العودة إلى البيت).

(**) اتخذ الكاتب من الصراع العربى الإسرائيلى محورًا لهذه القصص، ولذلك فهى توسم بأنها قومية لا وطنية

(٢٢٠) عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية ـ (بحث فى تقنيات السرد) عالم المعرفة ـ الكويت ـ ط١، ١٩٩٨ ـ ص ٥١.

(***) انظر الرجل والسلاح ـ ص ٤٢٤.

(٢٢١) د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية فى مصر ـ مرجع سابق ـ ص ٢٢٢.

(٢٢٢) إ. م فورستر: أركان القصة ـ (ترجمة) كمال عياد جاد ـ مكتبة الأسرة ـ ط١ ـ ٢٠٠١ ـ ص٩٤

(٢٢٣) سليمان فياض: جسر حى ـ ص ٤٠٨.

(٢٢٤) سليمان فياض: الرجل والسلاح ـ ص ٤١٨.

(٢٢٥) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٨٣.

(٢٢٦) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٦٩.

(٢٢٧) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٤٢.

(٢٢٨) سليمان فياض: الرجل والسلاح ـ ص ٤٢١.

(٢٢٩) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٥٦.

(٢٣٠) سليمان فياض: جسر حى ـ ص ٤٠٦.

(٢٣١) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٨٢.

(٢٣٢) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٧٧.

(*) لمزيد من التعرف على حكايات وأدوار هؤلاء المساعدين، انظر:

١ ـ جسر حى: ص ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩ (دور قائد السرية ـ دور الفرقة الاستشهادية).

٢ ـ الرجل والسلاح: ص ٤١٢ (دور العريف والضابط ـ دور الكتيبة العسكرية على طول القصة).

٣ ـ الإنسان والأرض والموت: (دور عطية ص ٣٥٣ ـ دور أنور ص ٣٦٥، ٣٦٦ ـ دور عنتر ص٣٧٧ ـ دور فارس ص ٣٧٩ ـ دور كامل ص ٣٨٨).

٤ ـ أحزان حزيران: (دور الجنود من ص ٤٤٢ إلى ص ٤٤٨).

٥ ـ العودة إلى البيت: (دور عامل المحلة ص ١٧٧ ـ دور العريف ص ١٥٨).



(*) انظر الحوار كاملاً فى قصة (الإنسان والأرض والموت) ـ ص ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦.

(٢٣٣) سليمان فياض: الرجل والسلاح ـ ص ٤٢٣.

(٢٣٤) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٤٦.

(٢٣٥) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص١٥٧.

(٢٣٦) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٢٩.

(٢٣٧) ديفيد لودج: الفن الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ٢٥.

(٢٣٨) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة ـ (ترجمة) حياة جاسم محمد ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ١٠٨.

(٢٣٩) ديفيد لودج: الفن الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ٢٥١.

(٢٤٠) يوسف الشارونى: الروائيون الثلاثة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٨٠ ـ ص٢٥٢.

(٢٤١) سليمان فياض: العيون ـ ص١١٠، ١١١.

(٢٤٢) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص١٥، ١٦.

(٢٤٣) سليمان فياض: المسلسل ـ ص٢٤.

(٢٤٤) يوسف الشارونى: الروائيون الثلاثة ـ مرجع سابق ـ ص٢٥٤.

(٢٤٥) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص٣٨٩.

(٢٤٦) نفسه: ص٣٨٩.

(٢٤٧) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣٤٦.

(٢٤٨) نفسه: ص ٣٤٨، ٣٤٩.

(٢٤٩) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٥٩، ١٦٠.

(٢٥٠) سليمان فياض: اللغز ـ ص١٦٢، ١٦٣.

(٢٥١) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥.

(٢٥٢) سليمان فياض: فى زماننا ـ ص ٢٠٧.

(٢٥٣) د. شاكر عبد الحميد: القتلة بين استلاب الوعى وانهيار الجسد ـ مجلة إبداع ـ العدد الحادى عشر ـ السنة الرابعة ـ نوفمبر ـ ١٩٨٦ ـ ص ١٧.

(٢٥٤) د. عبد الرحمن عبد الرءوف الخانجى: رؤية الموت ودلالتها فى عالم الطيب صالح الروائى من خلال روايتى موسم الهجرة للشمال وبندر شاه ـ حوليات كلية الآداب ـ مجلس النشر العلمى ـ جامعة الكويت ـ الحولية الخامسة عشر ـ ١٩٩٥ ـ ص ٤٩.

(٢٥٥) سليمان فياض: عود كبريت ـ ص٣٦.

(٢٥٦) سليمان فياض: ليلة أرق فى حياته ـ ص ٣٨.

(٢٥٧) نفسه: ص ٣٨٢.

(٢٥٨) سليمان فياض: اللص والحارس ـ ص ٦٤.

(٢٥٩) نفسه: ص٥٣.

(٢٦٠) سليمان فياض: العربة الرمادية اللون ـ ص ٣١٠، ٣١١، ٣١٢.

(٢٦١) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٧٩.

(*) (يهوذا والجزار والضحية) هو الاسم الأول الذى حملته القصة فى طبعاتها الأولى قبل تغييره إلى (امرأة وحيدة).

(٢٦٢) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص ٨٧.

(٢٦٣) سمير عبده: التحليل النفسى لحالة انتظار الموت ـ دار الكتاب العربى ـ دمشق/ القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٩٣ ـ ص٢٣.

(٢٦٤) سليمان فياض: العودة ـ ص ٣٦٧.

(٢٦٥) نفسه: ص ٣٦٧.

(٢٦٦) نفسه: ص ٣٦٧.

(٢٦٧) نفسه: ص ٣٦٨.

(٢٦٨) سليمان فياض: العودة : ص ٣٦٨.

(٢٦٩) سليمان فياض: على الحدود ـ ص ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨.

(*) بطل رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ ـ وهى الرواية التى تؤسس للاتجاه التعبيرى.

(٢٧٠) سليمان فياض: رغيف البتانوهى ـ ص ٣٠٤.

(٢٧١) د. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية ـ (دراسة فى الرواية المصرية) ـ مكتبة الشباب ـ ١٩٨٢ ـ ص ١٨٨.

(٢٧٢) إنريكى أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية والتقنية) ـ (ترجمة) على إبراهيم على منوفى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط ١ ـ ٢٠٠٠ ـ ص ٣٢٨.

(٢٧٣) سليمان فياض: عنزة خالتى جندية ـ ص ٢٠٣.

(٢٧٤) نفسه: ص ٢٠٤.

(٢٧٥) نفسه: ص ٢٠٤، ٢٠٥.

(٢٧٦) نفسه: ص ٢٣٤.

(٢٧٧) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩١.

(٢٧٨) نفسه: ص ٢٩٢.

(٢٧٩) نفسه: ص ٢٩٣.

(٢٨٠) نفسه: ص ٢٩٥، ٢٩٦.

(٢٨١) صبرى حافظ: تحت شمس الكتابة ـ بانوراما الواقع وتحولات الواقع المصرى ـ مرجع سابق ـ ص ٤٤٦.

(٢٨٢) سليمان فياض: زيارة فى الليل ـ ص ٤٨٠، ٤٨١.

(٢٨٣) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٣٧.

(٢٨٤) سليمان فياض: جسر حى ـ ص ٤٠.



(٢٨٥) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٧٧، ١٧٨.

(٢٨٦) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص٤٢٥.

(*) القرآن الكريم ـ سورة البقرة ـ الآية ١٥٤.

(٢٨٧) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٤٥، ٤٤٦.

(٢٨٨) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٥٨.

(٢٨٩) نفسه: ص ١٥٩.

(٢٩٠) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٦.



هوامش الفصل الثانى

(٢٩١) د. أمينة رشيد: تشظِّى الزمن فى الرواية الحديثة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ٨.

(٢٩٢) عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية ـ مرجع سابق ـ ص ١٩٩.

(٢٩٣) د. كريم زكى حسام الدين: الزمان الدلالى (دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه فى الثقافة العربية ـ الأنجلو المصرية ـ ط١ ـ ١٩٩١ ـ ص ٢٥.

(٢٩٤) د. أميرة حلمى مطر: الزمان فى الفلسفة والعلم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٩ ـ ص ٣١، ٣٢.

(٢٩٥) توما شفسكى: نظرية الأغراض ـ من كتاب نظرية المنهج الشكلى (نصوص الشكلانيين الروس) ـ (ترجمة) إبراهيم الخطيب ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ ط١ ـ١٩٨٢ ـ ص ١٩٢.

(٢٩٦) تزفيتان تودوروف: مقولات السرْد الأدبى ـ (ترجمة) الحسين سحبان وفؤاد صفا ـ من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى ـ منشورات اتحاد المغرب ـ سلسلة ملفات ـ ط١ ـ ١٩٩٢ ـ ص ٥٥.

(٢٩٧) رولان بورونوف وريال أوئيليه: عالم الرواية ـ مرجع سابق ـ ص ١١٨.

(٢٩٨) جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث فى المنهج) ـ (ترجمة) محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط٢ ـ ٢٠. ـ ص٤٥.

(٢٩٩) د. السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة) ـ دار قباء للطبع والنشر ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ١٢٨.

(٣٠٠) جمال الدين الخضور: زمن النص ـ دار الحصاد ـ سوريا ـ ط١ ـ ١٩٩٥ ـ ص ٦٧.

(٣٠١) يمنى العيد: فى معرفة النص ـ دار الأفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط٣ ـ ١٩٨٥ ـ ص ٢٢٧.



(٣٠٢) إنريكى أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية - مرجع سابق - ص ٢٤٧.

(٣٠٣) نفسه: ص ٢٥١.

(٣٠٤) أ. أ مندلاو: الزمن والرواية - (ترجمة) إحسان عباس - دار صادر- بيروت - د. ت - ص ٢٢

(٣٠٥) سليمان فياض: زيارة فى الليل - ص ٤٧٨.

(٣٠٦) سليمان فياض: النداهة - ص ٢٨.

(٣٠٧) سليمان فياض: الغريب - ص ٢٤٧.

(٣٠٨) سليمان فياض: الهجانة - ص ٢٧١.

(٣٠٩) سليمان فياض: امرأة وحيدة - ص ٨.

(٣١٠) سليمان فياض: الجفاف - ص ٣١٤.

(٣١١) نفسه: ص ٣١٤.

(٣١٢) نفسه: ص ٣١٩.

(٣١٣) نفسه: ص ٣١٩.

(٣١٤) سليمان فياض: النداهة - ص ٣٤.

(٣١٥) نفسه: ص ٣٤.

(٣١٦) سليمان فياض: الصوت والصمت - ص ٢٢٧.

(٣١٧) سليمان فياض: عنزة خالتى جندية - ص ٢٢٦.

(٣١٨) سليمان فياض: زيارة فى الليل - ص ٤٩٣.

(٣١٩) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس - ص ٣٩٨.

(٣٢٠) نفسه: ص ٣٩٩.

(٣٢١) سليمان فياض: الهجانة - ص ٢٧٤.

(٣٢٢) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤٢ .

(٣٢٣) نفسه: ص ٤١٩ .

(٣٢٤) سليمان فياض: الجفاف ـ ص ٣٢.

(٣٢٥) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٧٧.

(٣٢٦) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ٧.

(٣٢٧) نفسه: ص ٧.

(٣٢٨) نفسه: ص ١٧ .

(٣٢٩) نفسه: ص ٢ .

(٣٣٠) نفسه: ص ٢٢.

(٣٣١) نفسه: ص ٢٤.

(٣٣٢) د. كريم زكى حسام الدين: الزمان الدلالى ـ مرجع سابق ـ ص ١٧٩ ـ بتصرف.

(٣٣٣) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ٢٧١.

(*) وهو تقريبا نفس اليوم الذى ذكره الحاج حمزة فى قصة (**زيارة فى الليل**) ـ ص ٤٩٥ .

(٣٣٤) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ٢١٩.

(٣٣٥) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤١٧ .

(٣٣٦) سليمان فياض: زيارة فى الليل ـ ص ٤٧٣، ٤٧٤ .

(٣٣٧) د. كريم زكى حسام الدين: الزمان الدلالى ـ مرجع سابق ـ ص ١٥ .

(٣٣٨) نفسه: ص ١٥٢ .

(٣٣٩) نفسه: ص ١٥٢ .

(٣٤٠) نفسه: ص ١٥٤ .

(٣٤١) نفسه: ص ١٥٣ .

(*) القرآن الكريم ـ سورة يس ـ الآية (٤٠).



(٣٤٢) إى. دابليو. جى فيبس: انظر مقالة (زمان الجسم) من كتاب فكرة الزمان عبر التاريخ ـ عالم المعرفة ـ العدد (١٥٩) ترجمة ـ فؤاد كامل ـ ط١ ـ ١٩٩٢ ـ ص١٣٣.

(٣٤٣) سليمان فياض: التهمة ـ ص١١٥.

(٣٤٤) نفسه: ص ١٣٥.

(٣٤٥) سليمان فياض: الشيطان ـ ص ٢٤٣.

(٣٤٦) نفسه: ص ٢٥٣.

(٣٤٧) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص ٦٦.

(٣٤٨) نفسه: ص ٦٦.

(٣٤٩) سليمان فياض: جناح استقبال النساء ـ ص٢٦٥.

(٣٥٠) لمزيد من المعلومات حول طرق قياس الزمن وتطور الساعات، انظر ١ـ كيف كانوا يقيسون الزمن فى العصور القديمة ـ من كتاب زافيلسكى ف. س: الزمن وقياسه (من جزء من البليون جزء من الثانية وحتى مليارات السنيين) ـ ترجمة: إبراهيم محمود شوشة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٨٨ ـ من ص ٣٣ إلى ص ٥٢ ـ ٢ ـ من المزولة الشمسية إلى الساعة الذرية ـ موريس مورجان: فكرة الزمان عبر التاريخ ـ مرجع سابق ـ من ص ٨٩ إلى ص ١٣٢.

(٣٥١) د. سيزا قاسم: بناء الرواية ـ (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٨٤ ـ ص ٥١.

(٣٥٢) د. أميرة حلمى مطر: الزمان فى الفلسفة والعلم ـ مرجع سابق ـ ص ١٣٣.

(٣٥٣) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٢.

(٣٥٤) نفسه: ص ١٩٢.

(٣٥٥) نفسه: ص ١٩٣.

(٣٥٦) نفسه: ص ١٩٤.

(٣٥٧) نفسه: ص ١٩٥.



(٣٥٨) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٢٥ .

(٣٥٩) سليمان فياض: الصوت والصمت ـ ص ٣١٨.

(٣٦٠) نفسه: ص ٣٢٣.

(٣٦١) سليمان فياض: خريفان ـ ص ٤٣٧ .

(٣٦٢) نفسه: ص ٤٣٧ .

(٣٦٣) نفسه: ص ٤٣٧ .

(٣٦٤) سليمان فياض: فى زماننا ـ ص ٢٠٥ .

(٣٦٥) سليمان فياض: الضباب ـ ص ٢٥١ .

(٣٦٦) سليمان فياض: زينب ـ ص ٣٠٣.

(٣٦٧) نفسه: ص ٣٠٣.

(٣٦٨) سليمان فياض: العيون ـ ص ٩٥ .

(٣٦٩) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص ٣٢٩.

(٣٧٠) سليمان فياض: ذات العيون العسلية ـ ص ٤٤٣

(٣٧١) سليمان فياض: أطلال على رصيف مقهى ـ ص ٣٤٩.

(٣٧٢) نفسه: ص ٣٥٦.

(٣٧٣) نفسه: ص ٣٥٢.

(٣٧٤) إى. دابليو. جى فيبس: انظر مقالة (زمان الجسم) من كتاب فكرة الزمان عبر التاريخ ـ مرجع سابق ـ ص١٦ .

(٣٧٥) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ٨.

(٣٧٦) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩١ .

(٣٧٧) سليمان فياض: جناح استقبال النساء ـ ص ٢٦٦.

(٣٧٨) نفسه: ص ٢٨٧.

(٣٧٩) سليمان فياض: الضباب ـ ص ٢٦٧.

(٣٨٠) د. محمد بدوى: بلاغة الكذب (نصوص على نصوص) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (٨٩) ـ ط١ ـ ١٩٩٩ ـ ص ٤٦.

(٣٨١) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٣١.

(٣٨٢) سليمان فياض: عنزة خالتى جندية ـ ص ٢٢.

(٣٨٣) سليمان فياض: اللغز ـ ص ١٦٦.

(٣٨٤) غاستون باشلار: جدلية الزمن ـ (ترجمة) خليل احمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط٣ ـ ١٩٩٢ ـ ص ٥٢.

(٣٨٥) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائى (فى ضوء المنهج البنيوى) ـ دار الفارابى ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٩٠ ـ ص ٧٥.

(٣٨٦) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى (الزمن ـ السرد ـ التبئير) ـ المركز الثقافى العربى ـ بيروت/ الدار البيضاء ـ ط٢ ـ ١٩٩٣ ـ ص ٨٩.

(٣٨٧) غاستون باشلار: جدلية الزمن ـ مرجع سابق ـ ص ٦٦.

(٣٨٨) جيرار جينيت: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص ٥١.

(٣٨٩) عبد العالى بو طيب: إشكالية الزمن فى النص السردى ـ فصول ـ العدد الثانى ـ صيف١٩٩٣ ـ ص١٣٤

(٣٩٠) د. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة (الرواية النوبية نموذجا) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١٠٠) ـ ط١ ـ ٢٠٠٠ ـ ص ١٩.

(٣٩١) جيرار جينيت: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص ٦.

(٣٩٢) حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ١٢١، ١٢٢.

(٣٩٣) شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوى (طرائق السرد فى روايات محمد البساطى) ـ اهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١١١) ـ ط١ ـ ٢٠٠٠ ـ ص ٢١٢.

(٣٩٤) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة - ص ١٤٦

(٣٩٥) سليمان فياض: عندما يلد الرجال - ص ٤٢.

(٣٩٦) سليمان فياض: على الحدود - ص ١١٤، ١١٥.

(٣٩٧) سليمان فياض: الشيطان - ص ٢٥٠، ٢٥١.

(*) د. شفيع السيد: قراءة فى الأدب العربى الحديث - مرجع سابق - ص ١٩٩.

(٣٩٨) سليمان فياض: العيون - ص ١٠٢.

(٣٩٩) عبد العالى بو طيب: إشكالية الزمن فى النص السردى - مرجع سابق - ص ١٣٤.

(٤٠٠) د. سيزا قاسم: بناء الرواية - مرجع سابق - ص ٤.

(٤٠١) سليمان فياض: اللص والحارس - ص ٥٤.

(٤٠٢) سليمان فياض: أحزان حزيران - ص ٤٣٥.

(٤٠٣) د. سيزا قاسم: بناء الرواية - مرجع سابق - ص ٤.

(٤٠٤) سليمان فياض: الغريب - ص ٢٣٦

(٤٠٥) نفسه: ص ٢٤٥.

(٤٠٦) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة - ص ٦٢، ٦٣.

(٤٠٧) جيرار جينيت: خطاب الحكاية - مرجع سابق - ص ٧٦.

(٤٠٨) نفسه: ص ٥١.

(٤٠٩) جيرار جينيت: خطاب الحكاية - مرجع سابق - ص ٨٤.

(٤١٠) برنار فاليط: النص الروائى (تقنيات ومناهج) - (ترجمة) رشيد بنحدو - المجلس الأعلى للثقافة - ط١ - د. ت - ص ١١٠، ١١١.

(٤١١) نفسه: ص ٨٤.

(٤١٢) أمنة يوسف: تقنيات السرد (فى النظرية والتطبيق) - دار الحوار - سوريا - ط١ - ١٩٩٧ - ص ٨١

(٤١٣) سليمان فياض: جسر حى - ص ٣٩٨.

(٤١٤) نفسه: ص ٤٠.

(٤١٥) نفسه: ص ٤٠٩.

(٤١٦) نفسه: ص ٤٠٦.

(٤١٧) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان - ص ١٨٤.

(٤١٨) نفسه: ص ٢١.

(٤١٩) سليمان فياض: الهجانة - ص ٢٦٢.

(٤٢٠) سليمان فياض: ليلة أرق فى حياته - ص ٢٧٥.

(٤٢١) سليمان فياض: الغريب - ص ٢٣١، ٢٣٢.

(٤٢٢) نفسه: ص ٢٥٤.

(٤٢٣) سليمان فياض: الغريب - ص ٢٥٨، ٢٥٩.

(٤٢٤) سليمان فياض: زهرة البنفسج - ص ٢٣٣.

(٤٢٥) نفسه: ص ٢٣٤.

(٤٢٦) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة - ص ٦٢.

(٤٢٧) سليمان فياض: أحزان حزيران - ص ٤٥٨.

(٤٢٨) سليمان فياض: الرجل والسلاح - ص ٤٢٢.

(٤٢٩) سليمان فياض: امرأة وحيدة - ص ٧٣.

(٤٣٠) نفسه: ص ٧٥.

(٤٣١) سليمان فياض: امرأة وحيدة - ص ٨٤.

(٤٣٢) ديفيد لودج: الفن الروائى - مرجع سابق - ص ٢١.

(٤٣٣) جيرار جينيت: خطاب الحكاية - مرجع سابق - ص ١٠٩.

(٤٣٤) أيمن بكر: السرد فى مقامات بديع الزمان ـ الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب ـ ط١ ـ ١٩٩٧ ـ ص ٩٧.

(٤٣٥) عبد الوهاب الرقيق: فى السرد (دراسات تطبيقية) ـ دار محمد على الحامى ـ تـونس ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ٤٩.

(٤٣٦) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة ـ ص ٤٣.

(٤٣٧) عبد الوهاب الرقيق: فى السرد ـ مرجع سابق ـ ص ٥.

(٤٣٨) سليمان فياض: زينب ـ ص ٣٠٢.

(٤٣٩) نفسه: ص ٣٠٦.

(٤٤٠) نفسه: ص ٣٠٧

(٤٤١) سليمان فياض: عود كبريت ـ ص ٣٦١

(٤٤٢) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٧١.

(٤٤٣) نفسه: ص ٢٦٢.

(٤٤٤) سليمان فياض: سندزيللا ـ ص ٤٧٣.

(٤٤٥) سليمان فياض: الضباب ـ ص ٢٥٧.

(٤٤٦) سليمان فياض: اللوحة ـ ص ٤١١.

(٤٤٧) سليمان فياض: أطلال على رصيف مقهى ـ ص ٤٠٧.

(٤٤٨) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٢٩٤.

(٤٤٩) سليمان فياض: اللوحة ـ ص ٤٠٧.

(٤٥٠) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤١٦.

(٤٥١) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٦٩.

(٤٥٢) تزفيتان تودروف: الشعرية ـ (ترجمة) شـكرى المبخـوت ورجـاء بـن سـلامة ـ دار توبقال ـ المغرب ـ ط٢ ـ ١٩٩٠ ـ ص ٤٩

(٤٥٣) جيرار جينيت: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص ١٠٩.

(٤٥٤) عبد الوهاب الرقيق: فى السرد ـ مرجع سابق ـ ص ٥٥.

(٤٥٥) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة ـ ص ٤٧، ٤٨.

(٤٥٦) نفسه: ص ٤.

(٤٥٧) سليمان فياض: سندريللا ـ ص ٤٦٩.

(٤٥٨) د. سيزا قاسم: بناء الرواية ـ مرجع سابق ـ ص ٥٦.

(٤٥٩) سليمان فياض: الجفاف ـ ص ٣٢.

(٤٦٠) حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ١٤٨.

(٤٦١) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص ٣٢٧.

(٤٦٢) سليمان فياض: الغضب ـ ص ٤٥٩.

(٤٦٣) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٧١.

(٤٦٤) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة ـ مرجع سابق ـ ص ١٦٤

(٤٦٥) د. السيد إبراهيم: نظرية الرواية ـ مرجع سابق ـ ص١١٧.

(*) جيرار جينيت: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص ١٠٢.

(٤٦٦) حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ١٦٦.

(٤٦٧) د. ناصر عبد الرازق الموافى: القصة العربية، عصر الإبداع (دراسات للسرد القصصى فى القرن الرابع الهجرى) ـ دار الوفاء ـ ط٢ ـ ١٩٩٦ ـ ص ١٥٩.

(٤٦٨) د. عبد الرحيم الكردى: الراوى والنص القصصى ـ دار النشر للجامعات ـ ط٢ ـ ١٩٩٦ ـ ص١٦٣

(٤٦٩) سليمان فياض: القفص ـ ص٢٧٣.

(٤٧٠) نفسه: ص ١٧٥، ٢٧٦.

(٤٧١) سليمان فياض: الضباب ـ ص ٢٦٢.



(٤٧٢) د. عبد الرحيم الكردى: السرد فى الرواية المعاصرة (الرجل الذى فقد ظله نموذجًا) ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ ط١ ـ ١٩٩٢ ـ ص ٢١.

(٤٧٣) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ٢١٠، ٢١١.

(٤٧٤) عبد العالى بو طيب: إشكالية الزمن فى النص السردى ـ مرجع سابق ـ ص ١٤.

(٤٧٥) سمير المرزوقى وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا) ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط١ ـ ١٩٨٦ ـ ص ٨٦.

(٤٧٦) برنار فاليط: النص الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ١١٢.

(٤٧٧) سمير المرزوقى وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ـ مرجع سابق ـ ص ٨٦.

(٤٧٨) د. ناصر عبد الرازق الموافى: القصة العربية، عصر الإبداع ـ مرجع سابق ـ ص ١٥٨.

(٤٧٩) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى ـ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ـ ط٢ ـ ١٩٩٢ ـ ص ٤٤٠، ٤٤١.

(*) انظر الأوصاف الجغرافية الخاصة بالمكان فى (الأماكن الأثيرة، الوظيفة والرمز) فى (فصل **المكان**) ـ من ص ٢٤٣، إلى ٢٨٥.

(**) انظر المبحث الخاص بالملابس فى فصل (**الشخصية**) من ص ١٦، إلى ٢٥.

(***) انظر المبحث الخاص بالملامح الجسدية فى فصل (**الشخصية**) من ص ٢٦، إلى ص ٣٤.

(٤٨٠) سليمان فياض: التهمة ـ ص ١٠٦، ١٠٧.

(٤٨١) د. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن فى الرواية المعاصرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ٩٢.

(٤٨٢) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٧.

(٤٨٣) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة ـ ص ٥٨.



(٤٨٤) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤٢.

(٤٨٥) سليمان فياض: الشرنقة ـ ص ٣.

(٤٨٦) سليمان فياض: صرخة فى واد ـ ص ٣٢٢.

(٤٨٧) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٤٨، ١٤٩.

(٤٨٨) سليمان فياض: الرجل والسلاح ـ ص ٤٢.

(٤٨٩) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٥٧.

(٤٩٠) د. بارى باركر: السفر فى الزمان الكونى ـ (ترجمة) د. مصطفى محمود سليمان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٩ ـ ص ١٤٥.

(٤٩١) سليمان فياض: الذبابة البشرية ـ ص ٤٥٧.

(٤٩٢) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٦٢.

(٤٩٣) جيرار جينيت: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص١٣.

(٤٩٤) د. أمينة رشيد: تشظى الزمن فى الرواية الحديثة ـ ص ٢٥.

(٤٩٥) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ـ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ـ ١٩٩٦ ـ ص ٣٠٥

(*) ترجمها سمير المرزوقى وجميل شاكر بـ(السرد القصصى المفرد) ـ مدخل إلى نظرية القصة ـ مرجع سابق ـ ص ١٢٣ ـ وكذلك مراد عبد الرحمن مبروك فى كتابه ـ بناء الزمن ـ ص ١٢٣ ـ أما د. السيد إبراهيم فى كتابه نظرية الرواية فترجمها إلى (السرد الأحادى) ـ مرجع سابق ـ ص ١٢٢ ـ وكذلك د. مراد عبد الرحمن مبروك فى كتابه ـ آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة ـ ص ١٩٦.

(٤٩٦) جيرار جينيت: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص ١٣.

(٤٩٧) سليمان فياض: فى زماننا ـ ص ٢٠٦.

(٤٩٨) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٣٤.



(٤٩٩) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٦٢.

(٥٠٠) سليمان فياض: فى زماننا ـ ص ٢٠٩.

(٥٠١) د. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن فى الرواية المعاصرة ـ مرجع سابق ـ ص ١٢٥.

(٥٠٢) سليمان فياض: حلقة ذكر ـ ص ١٧٣.

(*) أطلق عليه د. مراد عبد الرحمن فى كتابه (آليات السرد) مصطلح (السرد المتعدد) ـ مرجع سابق ـ ص ١٩٨ ـ وفى كتابه (بناء الزمن) أطلق عليه (التواتر التكرارى) ـ مرجع سابق ـ ص ١٣٢ ـ وأطلقت عليه د. أمينة رشيد مصطلح (الاسترداد) فى كتابها (تشظى الزمن) مرجع سابق ـ ص ٢٥.

(٥٠٣) جيرار جينيت: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص ١٣.

(٥٠٤) نفسه: ص ١٣.

(٥٠٥) روى بورتر: (تاريخ الزمان) ـ من كتاب فكرة الزمان عبر التاريخ ـ مرجع سابق ـ ص ١٤.

(٥٠٦) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣٠٥.

(٥٠٧) نفسه: ص ٣٠٩.

(٥٠٨) نفسه: ص ٣٣٩.

(٥٠٩) نفسه: ص ٣٤٧.

(*) استخدم سمير المرزوقى وجميل شاكر فى كتابيهما مدخل إلى نظرية القصة مصطلح (السرد المؤلف) ـ مرجع سابق ـ ص ٨٤ ـ وقد استخدم د. مراد عبد الرحمن بدلاً منه (التوتر النمطى)، وذلك فى كتابيه ـ بناء الزمن ـ مرجع سابق ـ ص ١٤٦ ـ آليات السرد ـ مرجع سابق ـ ص ٢٠٧.

(٥١٠) جيرار جينيت: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص ١٣١.

(٥١١) سمير المرزوقى وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا ـ مرجع سابق ـ ص ٨٣.

(٥١٢) د. عبد الرحيم الكردى: السرد فى الرواية المعاصرة ـ مرجع سابق ـ ص ٣٤٨.

(٥١٣) سليمان فياض: اللغز ـ ص ١٥٦.

(٥١٤) سليمان فياض: زينب ـ ص ٣٠٥.

(٥١٥) نفسه: ص ٣٠٥.

(٥١٦) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣.

(٥١٧) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤٢.

(٥١٨) نفسه: ص ٤٢.

(٥١٩) سليمان فياض: أطلال على رصيف مقهى ـ ص ٣٥٣.

(٥٢٠) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص٩.

(٥٢١) نفسه: ص ٩.

(٥٢٢) سليمان فياض: الجفاف ـ ص ٣١٤.

(٥٢٣) نفسه: ص ٣١٥.

(٥٢٤) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٥.

(٥٢٥) سليمان فياض: الحنين والجبل ـ ص ١٤١.

(٥٢٦) سليمان فياض: ذات العيون العسلية ـ ص ٤٤٤.

(٥٢٧) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩٩.

(٥٢٨) د. عبد الرحيم الكردى: السرد فى الرواية المعاصرة ـ مرجع سابق ـ ص ٣٥.

(*) هو (السرد التكرارى) عند د. مراد عبد الرحمن ـ فى كتابه (آليات السرد) ـ مرجع سابق ـ ص ٢٠ ـ و(السرد المكرر) عند سمير المرزوقى وجميل شاكر ـ فى كتاب (مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا) ـ مرجع سابق ـ ص٨٤.



(٥٢٩) جيرار جينيت: خطاب الحكاية - مرجع سابق - ص ١٣١ .

(٥٣٠) د. عبد الرحيم الكردى: السرد فى الرواية المعاصرة - مرجع سابق - ص ٣٤٤.

(٥٣١) د. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة - مرجع سابق - ص ٢.

(٥٣٢) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة - ص ٣٩، ٤٤، ٥٢.

(٥٣٣) نفسه: ص ٣٣.

(٥٣٤) نفسه: ص ٤٧.

(٥٣٥) نفسه: ص ٥٢.



هوامش الفصل الثالث

(٥٣٦) مارى لويز برات: القصة القصيرة (الطول والقصر) ـ (ترجمة) محمود عيّاد ـ فصول ـ المجلد الثانى ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٢ ـ ص ٥٢.

(٥٣٧) إنريكى أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية والتقنية) ـ مرجع سابق ـ ص ٤٤.

(٥٣٨) ياسين النصير: الاستهلال (فن البدايات فى النص الأدبى) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (٧٥) ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ٢٢٧.

(٥٣٩) د. عبد الرحيم الكردى: البنية السردية للقصة القصيرة ـ مرجع سابق ـ ص ١٥٨.

(٥٤٠) مجموعة كتاب: نصوص الشكلانيين الروس ـ مرجع سابق ـ ص١١٢.

(٥٤١) د. صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة ـ فصول، المجلد الثانى، العدد الرابع ١٩٨٢، ص٢٧

(٥٤٢) نفسه: ص ٢٩.

(٥٤٣) مارى لويز برات: القصة القصيرة (الطول والقصر) ـ مرجع سابق ـ ص٤٩.

(٥٤٤) د. سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان ـ فصول ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٢ ـ ص ١٧٩.

(٥٤٥) نفسه: ص١٨٢.

(٥٤٦) د. عبد الرحيم الجمل: دلالة المكان فى قصص يحيى الطاهر عبد الله ـ دار العلم ـ ٢٠. ـ ص٤.

(٥٤٧) د. خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة (١٩٦. ـ ١٩٩٠) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص٨١.

(٥٤٨) نفسه: ص ٨٣.

(٥٤٩) د. خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ـ مرجع سابق ـ ص ٧٩.



(٥٥٠) نفسه: ص٨١.

(٥٥١) د. صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة ـ مرجع سابق ـ ص ٣١.

(٥٥٢) كولدنستين: ـ الفضاء الروائى ـ مرجع سابق ـ ص١٩.

(٥٥٣) شارل كريفل: نفسه ـ ص٧٤.

(٥٥٤) ميشيل رايمون: نفسه ـ ص٦٣.

(٥٥٥) شارل كريفل : نفسه ـ ص٧٢.

(٥٥٦) هنرى ميتران: نفسه ـ ص١٣٧.

(٥٥٧) د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى ـ مرجع سابق ـ ص ٦٤.

(٥٥٨) مجموعة كتّاب: الفضاء الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ١٤١.

(*) انظر الجداول الخاصة فى كتاب، د. عبد العزيز شرف: الفن القصصى فى أدب القرشى ـ دار المعارف ـ د. ت، ص ٤٤، ٤٥.

(٥٥٩) د. حسين حمودة: الرواية والمدينة (نماذج من كتاب الستينيات فى مصر) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١٠٩) ـ ٢٠٠٠ ـ ص ٢٢.

(٥٦٠) نفسه: ص ٢١.

(٥٦١) د. عبد المحسن طه بدر:الروائى والأرض ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ص ٤١.

(٥٦٢) د، فاتح عبد السلام: تريف السرد (خطاب الشخصية الريفية فى الأدب) ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط١ ـ ٢٠٠١ ـ ص ٥.

(٥٦٣) د. مصطفى الضبع: رواية الفلاح/ فلاح الرواية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٨ ـ ص ٨

(٥٦٤) محمد جبريل: مصر المكان (دراسة فى الروية والقصة) ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط٢ ـ ٢٠٠٠ ـ ص ١٤٧.

(*) ذكر لى الأستاذ سليمان فياض أنه كتب هذه القصة أثناء فترة إقامته القصيرة فى أسيوط - لقاء ٢٧/ ١٠/ ٢٠٠٣.

(٥٦٥) سليمان فياض: عطشان يا صبايا - ص ١٩.

(٥٦٦) د. عبد العزيز موافى: أفق النص الروائى - كتابات نقدية - العدد (٢٧) - ط ١ - ١٩٩٥ - ص ١١٧ بتصرف

(٥٦٧) سليمان فياض: النداهة - ص ٣٤.

(٥٦٨) نفسه: ص ٣٦.

(٥٦٩) نفسه: ص ٢٨.

(٥٧٠) نفسه: ص ٣٧.

(٥٧١) نفسه: ص ٣٦.

(٥٧٢) د. أحمد كمال زكى: الأساطير: مكتبة الأسرة - ٢٠٠٢ - ص ٤٣.

(٥٧٣) نفسه: ص ١٧.

(٥٧٤) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس - ص ٤٠٢.

(٥٧٥) سليمان فياض: العيون - ص ٩٤.

(٥٧٦) نفسه: ص ٩٤.

(٥٧٧) نفسه: ص ٩٥.

(٥٧٨) نفسه: ص ١٠٢.

(٥٧٩) نفسه: ص ١٠٢.

(٥٨٠) نفسه: ص ٩٥.

(٥٨١) نفسه: ص ٩٤.

(٥٨٢) نفسه: ص ١٠٣.

(٥٨٣) سليمان فياض: الأعرج - ص ١٤٧، ١٤٨.

(٥٨٤) سليمان فياض: زيارة فى الليل ـ ص ٤٨٣.

(٥٨٥) نفسه: ص ٤٨٤.

(٥٨٦) نفسه: ص ٤٩١.

(٥٨٧) نفسه: ص ٤٩٢.

(٥٨٨) نفسه: ص ٤٨١.

(٥٨٩) سليمان فياض: زيارة فى الليل ـ ص ٤٩٦.

(٥٩٠) نفسه: ص ٤٨٥.

(٥٩١) سليمان فياض: عنزة خالتى جندية ـ ص ٢٠٥.

(٥٩٢) نفسه: ص ٢٠٧.

(٥٩٣) نفسه: ص ٢١٦.

(٥٩٤) نفسه: ص ٢٣١.

(٥٩٥) نفسه: ص٢١٣.

(٥٩٦) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣٣.

(٥٩٧) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ٢٢٤.

(٥٩٨) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ٨.

(٥٩٩) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٣٨٩.

(٦٠٠) سليمان فياض: النداهة ـ ص ٣٧.

(٦٠١) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٣٨٩.

(٦٠٢) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٦٥.

(٦٠٣) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٣٩١.

(٦٠٤) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣٤.

(٦٠٥) نفسه: ص ١٣١.

(٦٠٦) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٧٩.

(٦٠٧) نفسه: ص ١٩١.

(٦٠٨) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٨.

(٦٠٩) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣٨.

(٦١٠) سليمان فياض: زيارة فى الليل ـ ص ٤٧٥.

(٦١١) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ١٦.

(٦١٢) نفسه: ص ١٧.

(٦١٣) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣٧.

(٦١٤) سليمان فياض: زيارة فى الليل ـ ص ٤٧٩.

(٦١٥) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ١١.

(٦١٦) نفسه: ص ٦.

(٦١٧) نفسه: ص ٣٣.

(٦١٨) سليمان فياض: زيارة فى الليل ـ ص ٤٧٨.

(٦١٩) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ٧.

(٦٢٠) سليمان فياض: زيارة فى الليل ـ ص ٤٧٩.

(٦٢١) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ٣٧.

(٦٢٢) نفسه: ص ٣٨، ٣٩.

(٦٢٣) سليمان فياض: زيارة فى الليل ـ ص ٤٩٥.

(٦٢٤) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٢.

(٦٢٥) سليمان فياض: الهجانة ـ ص٢٧٣.

(٦٢٦) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٢.

(٦٢٧) سليمان فياض: العيون ـ ص٩٣.

(٦٢٨) سليمان فياض: النداهة - ص ٣٦.

(٦٢٩) سليمان فياض: بلهنية - ص ٤١٦.

(٦٣٠) سليمان فياض: الهجانة - ص ٢٦.

(٦٣١) نفسه: ص ٢٦١.

(٦٣٢) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف - ص ١.

(٦٣٣) نفسه: ص ٢٦.

(٦٣٤) نفسه: ص ٤٧.

(٦٣٥) نفسه: ص ١.

(٦٣٦) سليمان فياض: الهجانة - ص ٢٧١.

(٦٣٧) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف - ص ٢٣.

(٦٣٨) سليمان فياض: العيون - ص ٩٥.

(٦٣٩) سليمان فياض: النداهة - ص ٢٨.

(٦٤٠) سليمان فياض: العيون - ص ٩٩.

(٦٤١) سليمان فياض: الجفاف - ص ٣١٤.

(٦٤٢) سليمان فياض: الغضب - ص ٤٥٩.

(٦٤٣) سليمان فياض: جناح استقبال النساء - ص ٢٦٧.

(٦٤٤) سليمان فياض: الذبابة البشرية - ص ٤٥٥.

(٦٤٥) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف - ص ٩.

(٦٤٦) سليمان فياض: صرخة فى واد - ص ٣٢١.

(٦٤٧) سليمان فياض: عود كبريت - ص ٣٦١.

(٦٤٨) سليمان فياض: فى زماننا - ص ٢١١، ٢١٢.

(٦٤٩) نفسه: ص ١٩٢.

(٦٥٠) سليمان فياض: المسلسل ـ ص ٢٣٧.

(٦٥١) نفسه: ص ٢٣١.

(٦٥٢) سليمان فياض: فى زماننا ـ ص ١٩٨.

(٦٥٣) نفسه: ص ٢٠٥.

(٦٥٤) نفسه: ص٢٠٦.

(٦٥٥) نفسه: ص ٢١.

(٦٥٦) سليمان فياض: جسر حى ـ ص ٣٩٨.

(٦٥٧) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٧٣.

(*) انظر الجدول الخاص باستقصاء مجموع الفضاء ـ ص ٢٠٢، ٢٠٣.

(٦٥٨) ديفيد لودج: الفن الروائى ـ (ترجمة) ماهر البطوطى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ العدد (٢٨٨) ـ ط١ ـ ٢٠٠٢ ـ ص ٢٢٢.

(٦٥٩) د. سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة ـ دار المعارف ـ ط١ ـ ١٩٧٨ ـ ص٣٢٠

(٦٦٠) سليمان فياض: الشيطان ـ ص٢٤٤.

(٦٦١) نفسه: ص٢٤٣.

(٦٦٢) نفسه: ص٢٤٥.

(٦٦٣) نفسه: ص٢٤٦.

(٦٦٤) القرآن الكريم ـ سورة النحل ـ الآية (١٦).

(٦٦٥) سليمان فياض: الشيطان ـ ص٢٤٥.

(٦٦٦) نفسه: ص٢٤٥.

(٦٦٧) نفسه: ص٢٤٥.

(٦٦٨) سليمان فياض: خريفان ـ ص٤٣٣.

(٦٦٩) إدوار أمين البستاني: تحت شمس الكتابة ـ مرجع سابق ـ ص٥٨٢، ٥٨٣ ـ بتصرف.

(٦٧٠) سليمان فياض: القفص ـ ص ٢٨٧.

(٦٧١) د. صلاح السروى: الذات والعالم ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـكتابات نقدية (١٢٦)، ٢٠٠٢ ص٣٣٥

(٦٧٢) فؤاد قنديل: فن كتابة القصة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية (١٢٣) ـ٢٠٠٢ـ ص٥٦

(٦٧٣) نفسه: ص ٥٠، ٥١.

(٦٧٤) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص١٥٥.

(٦٧٥) نفسه: ص١٦٤.

(٦٧٦) نفسه: ص١٦٥.

(٦٧٧) نفسه: ص١٦٧.

(٦٧٨) نفسه: ص ١٦٨.

(٦٧٩) نفسه: ص ١٧٢.

(٦٨٠) نفسه: ص ١٧٧.

(٦٨١) نفسه: ص ١٥٦.

(٦٨٢) روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة ـ (ترجمة) د. محمود الربيعى ـ دار غريب ـ ط ٢٠. ـ ص٩٤.

(٦٨٣) سليمان فياض: الرجل والسلاح ـ ص٤١٢، ٤١٣.

(٦٨٤) نفسه: ص ٤١٤.

(٦٨٥) نفسه: ص ٤١٤.

(٦٨٦) نفسه: ص ٤١٥.

(٦٨٧) نفسه: ص ٤١٧.

(٦٨٨) نفسه: ص ٤٢٣.

(٦٨٩) نفسه: ص ٤١٧.

(٦٩٠) نفسه: ص ٤٢٤.

(٦٩١) سليمان فياض: جسر حى ـ ص٣٩٥.

(٦٩٢) نفسه: ص٣٩٥.

(٦٩٣) نفسه: ص٣٩٩.

(*) القرآن الكريم ـ سورة الحشر ـ الآية (١٤).

(٦٩٤) سليمان فياض: جسر حى ـ ص٣٩٦.

(٦٩٥) نفسه: ص ٤٠٨.

(٦٩٦) سليمان فياض: الحنين والجبل ـ ص ١٤٠، ١٤١.

(٦٩٧) غاستون باشلار: جماليات المكان ـ (ترجمة) غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٨٤ ـ ص ٣٨.

(٦٩٨) نفسه: ص ٣٦.

(٦٩٩) نفسه: ص ٣٥.

(٧٠٠) نفسه: ص ٤٣ بتصرف.

(٧٠١) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص٣٩٧.

(٧٠٢) نفسه: ص٣٩٧.

(٧٠٣) نفسه: ص٣٩٤.

(٧٠٤) سليمان فياض: الهجانة ـ ص٢٦.

(*) فى "فلسفة الأثاث" انظر: ميشال بوتور ـ بحوث فى الرواية الجديدة ـ مرجع سابق ص ٥. إلى ص٦٢.



(٧٠٥) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس، ص ٣٩٧.

(٧٠٦) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٦٥.

(٧٠٧) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٤١.

(٧٠٨) سليمان فياض: امرأة وحيده ـ ص ٦٨.

(٧٠٩) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٧٧، ١٧٨.

(٧١٠) سليمان فياض: النداهة ـ ص ٣٦.

(٧١١) نفسه: ص ٣١.

(٧١٢) نفسه: ص ٣٥.

(٧١٣) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ٢١.

(٧١٤) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص٧٨.

(٧١٥) سليمان فياض: الغريب ـ ص٢٢٥.

(٧١٦) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ٢٥.

(٧١٧) سليمان فياض: النداهة ـ ص ٣٠، ٣١.

(٧١٨) سليمان فياض: الجفاف ـ ص ٣٢١.

(٧١٩) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ٦.

(٧٢٠) سليمان فياض: العيون ـ ص ١١.

(٧٢١) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٢٦.

(٧٢٢) نفسه: ص ٢٢٧.

(٧٢٣) نفسه: ص ٢٣.

(٧٢٤) نفسه: ص ٢٣٨.

(٧٢٥) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٤٣.

(٧٢٦) نفسه: ص ١٤٤.

(٧٢٧) سليمان فياض: ليلة أرق فى حياته - ص٣٧١.

(٧٢٨) سليمان فياض: ليلة أرق فى حياته: ص ٣٧٢.

(٧٢٩) نفسه: ص ٣٧٢.

(٧٣٠) نفسه: ص ٣٧٣.

(٧٣١) نفسه: ص ٣٧٦، ٣٧٧.

(٧٣٢) سليمان فياض: عندما يلد الرجال - ص ٤١.

(٧٣٣) نفسه: ص ٤١.

(٧٣٤) سليمان فياض: عندما يلد الرجال: ص ٤٧.

(٧٣٥) سليمان فياض: اللغز - ص ١٥٦.

(٧٣٦) نفسه: ص ١٥٦.

(٧٣٧) نفسه: ص ١٥٦.

(٧٣٨) نفسه: ص ١٧.

(٧٣٩) نفسه: ص ١٦٥.

(٧٤٠) صلاح الدين بوجاه: الشىء بين الوظيفة والرمز - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٩٣ - ص ٢٧.

(٧٤١) سليمان فياض: زهرة البنفسج - ص ٣٢٦.

(٧٤٢) نفسه: ص ٣٣٤.

(٧٤٣) سليمان فياض: الذئبة - ص ٣٤١.

(٧٤٤) سليمان فياض: جاكيت من الفرو الرخيص - ص ٤٢٧، ٤٢٨.

(٧٤٥) سليمان فياض: سندريللا - ص ٤٦٨.

(٧٤٦) سليمان فياض: الصوت والصمت - ص ٢٣٦.

(٧٤٧) نفسه: ص ٢٢.

(٧٤٨) نفسه: ص ٢٢٦.

(٧٤٩) نفسه: ص ٢٣٧.

(٧٥٠) نفسه: ص ٢٢٨.

(٧٥١) نفسه: ص ٢٣٥.

(٧٥٢) نفسه: ص ٢٣٨، ٢٣٩.

(٧٥٣) نفسه: ص ٢٢٦.

(٧٥٤) نفسه: ص ٢٣٦.

(٧٥٥) نفسه: ص ٢٣٩.

(٧٥٦) نفسه: ص ٢١٩.

(٧٥٧) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٦.

(٧٥٨) نفسه: ص ١٦.

(٧٥٩) نفسه: ص ١٥.

(٧٦٠) نفسه: ص ١٥.

(٧٦١) نفسه: ص ١٤.

(٧٦٢) نفسه: ص ١٥، ١٦.

(٧٦٣) نفسه: ص ١٦.

(٧٦٤) نفسه: ص ١٧.

(٧٦٥) نفسه: ص ١٩.

(٧٦٦) نفسه: ص ١٩.

(٧٦٧) نفسه: ص ٣.

(٧٦٨) نفسه: ص ٩.

(٧٦٩) نفسه: ص ٩، ١٠.

(٧٧٠) نفسه: ص ٥٠.

(٧٧١) نفسه: ص ٥٠.

(٧٧٢) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص٣٣٣.

(٧٧٣) أسماء شاهين: جماليات المكان فى روايات جبرا إبراهيم جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ط٢٠٠. ـ ص٦١.

(٧٧٤) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص٣٣٢.

(٧٧٥) د. حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى ـ مرجع سابق ـ ص٩٣.

(٧٧٦) سليمان فياض: قنديل ـ ص٤٨٧.

(٧٧٧) نفسه: ص٤٨٧.

(٧٧٨) د. حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى ـ مرجع سابق ـ ص٩١.

(٧٧٩) سليمان فياض: الحنين والجبل ـ ص١٤.

(٧٨٠) نفسه: ص١٤٧.

(٧٨١) سليمان فياض: الغضب ـ ص ٤٦٢.

(٧٨٢) نفسه: ص ٤٦٥.

(٧٨٣) نفسه: ص ٤٦١.

(٧٨٤) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٨٩.

(٧٨٥) نفسه: ص ١٨٩.

(٧٨٦) نفسه: ص ١٩٢.

(٧٨٧) نفسه: ص ٢١٩.

(٧٨٨) نفسه: ص ٢٢١.

(٧٨٩) نفسه: ص ١٩.

(٧٩٠) نفسه: ص ٢٢٢.

(٧٩١) سليمان فياض: ـ أوراق الخريف ـ ص ١٩٩.

(٧٩٢) سليمان فياض: أطلال على رصيف المقهى ـ ص ٣٤٩.

(٧٩٣) نفسه: ص٣٤٩.

(٧٩٤) نفسه: ص٣٥.

(٧٩٥) نفسه: ص٣٥.

(٧٩٦) نفسه: ص٣٥١.

(٧٩٧) سليمان فياض: أطلال على رصيف مقهى ـ ص ٣٣١.

(٧٩٨) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣٢٤.

(٧٩٩) نفسه: ص ٤٢٤.

(٨٠٠) نفسه: ص ٤٤٢.

(٨٠١) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ١٣.

(٨٠٢) نفسه: ص ١٤.

(٨٠٣) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩٣.

(٨٠٤) نفسه: ص ٢٩٤.

(٨٠٥) نفسه: ص ٢٩٦.

(٨٠٦) سليمان فياض: عنزة خالتي جندية ـ ص ٢٣٣.

(٨٠٧) نفسه: ص ٢٣٥.

(٨٠٨) نفسه: ص ٢٢.

(٨٠٩) نفسه: ص ٢١.

(٨١٠) نفسه: ص ٢٣١.

(٨١١) نفسه: ص ٢٠٧.

(٨١٢) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٦٣.

(٨١٣) نفسه: ص ٢٦٥.

(٨١٤) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٦.

(٨١٥) نفسه: ص ١٩٦، ١٩٧.

(٨١٦) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٧، ١٩٨.

(٨١٧) نفسه: ص ١٩٨.

(٨١٨) سليمان فياض: أوراق الخريف: ص ١٩٨.

(٨١٩) سليمان فياض: الذئبة ـ ص ٣٤٤.

(٨٢٠) نفسه: ص ٣٤٢.

(٨٢١) نفسه: ص ٣٤٤.

(٨٢٢) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٦٤.

(٨٢٣) نفسه: ص ١٦٣.

(٨٢٤) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٨٨.

(٨٢٥) نفسه: ص ١٨٨.

(٨٢٦) نفسه: ص ١٨٩.

(٨٢٧) سليمان فياض: ليلة أرق فى حياته ـ ص ٣٧٣.

(٨٢٨) نفسه: ص ٣٧٥.

(٨٢٩) نفسه: ص ٣٧٤.

(٨٣٠) نفسه: ص ٣٨٤.

(٨٣١) بدر عبد الملك: المكان فى القصة القصيرة فى الإمارات ـ المجمع الثقافى أبو ظبى ١٩٩٧ ـ ص٣٦٤

(٨٣٢) سليمان فياض: الشرنقة ـ ص ١٢.

(٨٣٣) نفسه: ص ١٥.



(٨٣٤) نفسه: ص ١٥، ١٦.

(٨٣٥) نفسه: ص ٢.

(٨٣٦) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص١٩٨.

(٨٣٧) سليمان فياض: أطلال على رصيف مقهى ـ ص ٣٥١.

(٨٣٨) نفسه: ص٣٥٦.

(٨٣٩) سليمان فياض: اللوحة ـ ص٤٠٧.

(٨٤٠) سليمان فياض: زينب ـ ص٣٠٧.

(٨٤١) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٨١.

(٨٤٢) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٤٧.

(٨٤٣) سليمان فياض: النداهة ـ ص ٣.

(٨٤٤) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٦٩.

(٨٤٥) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤٢.

(٨٤٦) نفسه: ص ٤٢١.

(٨٤٧) نفسه: ص ٤٢١.

(٨٤٨) نفسه: ص ٤٢١.

(٨٤٩) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣٨.

(٨٥٠) سليمان فياض: الغضب ـ ص ٤٥٩.

(٨٥١) نفسه: ص ٤٧١.

(٨٥٢) سليمان فياض: حلقة ذكر ـ ص ١٨٣.

(٨٥٣) سليمان فياض: المسلسل ـ ص ٢٣٨.

(٨٥٤) نفسه: ص ٢٣٨.

(٨٥٥) نفسه: ص ٢٣٨.

(٨٥٦) نفسه: ص ٢٣٩

(٨٥٧) نفسه: ص ٢٤.

(٨٥٨) بدر عبد الملك: المكان فى القصة القصيرة فى الإمارات - مرجع سابق - ص ٣٦٥.

(٨٥٩) سليمان فياض: عندما يلد الرجال - ص٤٤.

(٨٦٠) سليمان فياض: اللغز - ص ١٦١.

(٨٦١) نفسه: ص١٥٨.

(٨٦٢) نفسه: ص ١٥٦.

(٨٦٣) سليمان فياض: بلهنية- ص ٤١٧.

(٨٦٤) نفسه: ص٤١٩.

(٨٦٥) سليمان فياض: الشرنقة - ص ٢٤.

(٨٦٦) نفسه: ص ١.

(٨٦٧) سليمان فياض: كل الملوك يموتون - ص ٣١٤.

(٨٦٨) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت - ص ٣٩٢.

(٨٦٩) سليمان فياض: عنزة خالتى جندية - ص ٢١٣.

(٨٧٠) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة - ص ١٥٩.

(٨٧١) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف - ص ١١.

(٨٧٢) نفسه: ص ١١.

(٨٧٣) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة - ص ٦٤.

(٨٧٤) نفسه: ص ٦.

(٨٧٥) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف - ص ٢٧.

(٨٧٦) نفسه: ص ٢٨.

(*) انظر قضية الموت فى فصل الشخصية من ص ٨١ حتى ص ١٠٧.



(٨٧٧) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٩٥.

(٨٧٨) سليمان فياض: النداهة ـ ص ٢٧.

(٨٧٩) نفسه: ص٣٢.

(٨٨٠) سليمان فياض: العيون ـ ص ١٠٢.

(٨٨١) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ٢٧.

(٨٨٢) سليمان فياض: الصوت والصمت ـ ص ٢٢١.

(٨٨٣) نفسه: ص٢٢٣.

(٨٨٤) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٤٠٢.

(٨٨٥) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٥٤.

(٨٨٦) نفسه: ص ٣٥٦.

(٨٨٧) نفسه: ص ٣٧٧.

(٨٨٨) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٥٧.

(٨٨٩) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٤٠٢.

(٨٩٠) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣٠، ١٣١.

(٨٩١) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٤٠٢.



هوامش الملحق

(٨٩٢) ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة ـ (ترجمة) فريد أنطونيوس ـ منشورات عويدات ـ بيروت ـ ط٣ ـ ١٩٨٦ ـ ص ١١٢.

(٨٩٣) اعتدال عثمان: تشكيل فضاء النص فى ترابها زعفران ـ فصول ـ المجلد السادس ـ العدد الثالث ـ ١٩٨٦ ـ ص ١٦٢.

(٨٩٤) صلاح صالح: قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ـ دار شرقيات ـ ط١ ـ ١٩٩٧ ـ ص ٢٢.

(٨٩٥) د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى ـ مرجع سابق ـ ص ١٥٦.

(٨٩٦) صلاح صالح: قضايا المكان الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ٢٢.

(٨٩٧) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية ـ (ترجمة) د. حسن البنا عز الدين ـ عالم المعرفة ـ العدد (١٨٢) ـ فبراير ١٩٩٤ـ ص ٢١٧.

(٨٩٨) نفسه: ص ٢١٧.

(٨٩٩) نفسه: ص ٢١٩.

(٩٠٠) نفسه: ص٢٢٢.

(٩٠١) نفسه: ص ١٣٥.

(٩٠٢) هيثم الحاج على: التجريب فى القصة القصيرة (دراسة فى قصة يوسف الشارونى) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١٠٥) ـ يوليو ٢٠. ـ ص ٤٤٦.

(٩٠٣) فرانك أوكونور: الصوت المنفرد (مقالات فى القصة القصيرة) ـ (ترجمة) د. محمود الربيعى ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر ـ دار الكتاب العربى ـ ١٩٦٩ـ ص٣٧.

(٩٠٤) د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية ـ مرجع سابق، ص ١٤٧.

(٩٠٥) ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة ـ مرجع سابق ـ من ص١١٥ ـ إلى ص١٣١.



(٩٠٦) د. حميد لحمداني: بنية النص السردى ـ مرجع سابق ـ ص٥٦.

(*) أشار د. لحمداني إلى ثلاثة أوضاع للكتابة العمودية، ولوضع واحد للكتابة العمودية المتوازية، التى تستخدم فى كتابة الشعر العمودى، بنية النص السردى ـ مرجع سابق ـ ص٥٦، ٥٧.

(٩٠٧) د. حميد لحمداني: بنية النص السردى ـ مرجع سابق ـ ص٥٦، ٥٧.

(٩٠٨) سليمان فياض: على الحدود ـ ص ١٠٣.

(٩٠٩) نفسه: ص ١٠٤.

(٩١٠) نفسه: ص ١٠٩، ١١.

(٩١١) د. سيزا قاسم: جماليات المكان ـ المكان ودلالاته ـ مع تقديم وترجمة لـ (مشكلة المكان الفنى) بقلم/ يورى لوتمان ـ مجلة ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ـ ربيع ١٩٨٦ ـ ص ٨.

(٩١٢) سليمان فياض: الضباب ـ ص ٢٥٣.

(٩١٣) نفسه: ص ٢٥٢، ٢٥٣.

(٩١٤) نفسه: ص ٢٦٦.

(٩١٥) سليمان فياض: ذات العيون العسلية ـ ص٤٤٣.

(*) فى مقابلة مع الأستاذ سليمان فياض بتاريخ ٢٧/ ١٠/ ٢٠٠٣ ذكر لى أنه يعيش فى وحدة بسبب بعض الخلافات العائلية.

(٩١٦) سليمان فياض: ذات العيون العسلية ـ ص ٤٤٣.

(٩١٧) نفسه: ص ٤٤٣.

(٩١٨) د. سامية أسعد: قضية المكان فى القصة القصيرة ـ فصول ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٢ ـ ص ١٨.

(٩١٩) د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى ـ مرجع سابق ـ ص ٥٨.

(٩٢٠) د. سامية أسعد: قضية المكان فى القصة القصيرة ـ مرجع سابق ـ ص ١٨.

(٩٢١) نفسه: ١٨.

(١) ديفيد لودج: الفن الروائى ـ مرجع سابق ـ ص١٨٧.

(٢) نفسه: ١٨٨، ١٨٩.

(٣) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) ـ عالم المعرفة ـ العدد (٢٧٩) ـ ط١ ـ مارس ٢٠ . ـ ص ٢٨٥.

(٩٢٥) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة ـ مرجع سابق ـ ص٢٨٧ ـ بتصرف.

(٩٢٦) د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى ـ مرجع سابق ـ ص٥٧.

(٩٢٧) ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة ـ مرجع سابق ـ ص١٢٩.

(٩٢٨) نفسه: ص ١٢٩.

(٩٢٩) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص٣٣.

(٩٣٠) ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة ـ مرجع سابق ـ ص١٣.

(٩٣١) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٣٨.

(٩٣٢) نفسه: ص ٤٣٨.

(٩٣٣) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٣٩.

(٩٣٤) نفسه: ص ٤٤.



(٩٣٥) د. محمد فكرى الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ - ١٩٩٨ - ص ٢٣.

(٩٣٦) د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد - مرجع سابق - ص ١٨، ١٩.

(٩٣٧) د. محمد فكرى الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبى - مرجع سابق - ص ١٥.

(٩٣٨) نفسه: ص ٢١.

(٩٣٩) د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد - مرجع سابق - ص ٢١، ٢٢.

(٩٤٠) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص - مرجع سابق - ص ٢٣٦.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر: الأعمال الكاملة لسليمان فياض

١ـ **القسم الأول**: ويضم المجموعات (عطشان يا صبايا ـ وبعدنا الطوفان ـ أحزان حزيران) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ١٩٩٣ م.

٢ـ **القسم الثانى**: ويضم المجموعات (العيون ـ زمن الصمت والضباب) ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٤ م.

٣ـ **القسم الثالث**: ويضم المجموعات (وفاة عامل مطبعة ـ الذئبة ـ ذات العيون العسلية ـ البدايات) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ـ ١٩٩٤ م.

٤ـ سليمان فياض: **مجموعة**(الشرنقة) وتضم (الشرنقة ـ الطائف مدينة جميلة) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ أصوات أدبية ـ (٢٠٤) ـ ط١ ـ ١٩٩٧ م.

ثانيًا: المراجع العربية

(١) د. أحمد كمال زكى: الأساطير: مكتبة الأسرة ـ ط ٢٠٠٢.

(٢) أسماء شاهين: جماليات المكان فى روايات جبرا إبراهيم جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ط ٢٠٠.

(٣) د. السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة) ـ دار قباء للطبع والنشر ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(٤) د. إمام عبد الفتاح إمام: الطاغية (دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسى) ـ عالم المعرفة ـ العدد (١٨٣) ـ ط١ـ ١٩٩٤.



(٥) د. أمنة يوسف: تقنيات السرد (فى النظرية والتطبيق) ــ دار الحوار ـ سوريا ـ ط١ ـ ١٩٩٧.

(٦) د. أميرة حلمى مطر: الزمان فى الفلسفة والعلم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٩.

(٧) د. أمينة رشيد: تشظى الزمن فى الرواية الحديثة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(٨) د. أيمن بكر: السرد فى مقامات بديع الزمان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٧.

(٩) بدر عبد الملك: المكان فى القصة القصيرة فى الإمارات ـ المجمع الثقافى ـ أبو ظبى ١٩٩٧.

(١٠) جمال الدين الخضور: زمن النص ـ دار الحصاد ـ سوريا ـ ط١ ـ ١٩٩٥.

(١١) د. حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية) ـ المركز الثقافى العربى ـ بيروت ـ ط١ ـ١٩٩٠.

(١٢) د. حسين حمودة: الرواية والمدينة (نماذج من كتاب الستينيات فى مصر) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١٠٩) ـ ط١ ـ ٢٠٠٠.

(١٣) د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى ـ المركز الثقافى العربى ـ بيروت/ الدار البيضاء ـ ط٢ ـ ١٩٩٣.

(١٤) د. خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠ ـ ١٩٩٠) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(١٥) د. رمضان بسطاويسى: الإبداع، والحرية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١١٩) ـ ط١ ـ ٢٠٠٢.

(١٦) د. سامية حسن الساعاتى: أسماء المصريين(الأصول والدلالات والتغير الاجتماعى) ـ مكتبة الأسرة ـ ٢٠٠١.

(١٧) د. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى (الزمن ـ السرد ـ التبئير) ــ المركز الثقافى العربى ـ بيروت/ الدار البيضاء ـ ط٢ ـ ١٩٩٣.



(١٨) سمير المرزوقى وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقًا) ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط١ـ١٩٨٦.

(١٩) سمير عبده: التحليل النفسى لحالة انتظار الموت ـ دار الكتاب العربى ـ دمشق/ القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٩٣.

(٢٠) د. سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة ـ دار المعارف ـ ط١ ـ ١٩٧٨

(٢١) د. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٨٤.

(٢٢) شاكر النابلسى: جماليات المكان فى الرواية العربية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط١ ـ ١٩٩٤.

(٢٣) شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوى (طرائق السرد فى روايات محمد البساطى) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١١١) ـ ط١ ـ ٢٠٠٠.

(٢٤) د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية فى مصر (منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧ ـ دراسة نقدية) ـ دار الفكر العربى ـ ط٢ ـ ١٩٩٣.

(٢٥) د. شفيع السيد: قراءة فى الأدب العربى الحديث (نماذج من الأدب القصصى والمسرحى) ـ مكتبة الآداب ـ ٢٠٠٤.

(٢٦) د. صلاح السروى: الذات والعالم ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١٢٦) ـ ط١ ـ٢٠٠٢.

(٢٧) صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٩٣.

(٢٨) د. صلاح صالح: قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ـ دار شرقيات ـ ط١ ـ ١٩٩٧.

(٢٩) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى ـ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ـ ط٢ ـ ١٩٩٢.

(٣٠) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ـ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ـ ١٩٩٦.



(٣١) د. طه وادى: دراسات فى نقد الرواية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ دراسات أدبية ـ ط١ ـ ١٩٨٩.

(٣٢) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف فى الرواية ـ دار اليسر ـ المغرب ـ ط١ ـ ١٩٨٩.

(٣٣) د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١.

(٣٤) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) ـ عالم المعرفة ـ العدد (٢٧٩) ـ ط١ ـ مارس ٢٠٠.

(٣٥) د. عبد الرحيم الجمل: دلالة المكان فى قصص يحيى الطاهر عبد الله ـ دار العلم ـ ط١ ـ ٢٠٠.

(٣٦) د. عبد الرحيم الكردى: البنية السردية للقصة القصيرة ـ دار النشر للجامعات ـ ط٢ ـ ١٩٩٩.

(٣٧) د. عبد الرحيم الكردى: السرد فى الرواية المعاصرة (الرجل الذى فقد ظله نموذجا) ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ ط١ ـ ١٩٩٢.

(٣٨) د. عبد الرحيم الكردى: الراوى والنص القصصى ـ دار النشر للجامعات ـ ط٢ ـ ١٩٩٦.

(٣٩) د. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية (دراسة فى الرواية المصرية) ـ مكتبة الشباب ـ ١٩٨٢.

(٤٠) د. عبد العزيز شرف: الفن القصصى فى أدب القرشى ـ دار المعارف ـ د. ت.

(٤١) د. عبد العزيز موافى: أفق النص الروائى (دراسات تطبيقية فى الرواية والقصة) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (٢٧) ـ ط١ـ١٩٩٥.

(٤٢) د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية (بحث فى تقنيات السرد) عالم المعرفة ـ الكويت ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(٤٣) عبد الوهاب الرقيق: فى السرد (دراسات تطبيقية) ـ دار محمد على الحامى ـ تونس ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(٤٤) د. فاتح عبد السلام: تريف السرد (خطاب الشخصية الريفية فى الأدب) ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط١ ـ ٢٠٠١.

(٤٥) فريال كامل سماحة: رسم الشخصية فى روايات حنا مينة ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ الأردن ـ ط١ ـ ١٩٩٩.

(٤٦) فؤاد قنديل: فن كتابة القصة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية (١٢٣) ـ ط١ ـ ٢٠٠٢.

(٤٧) د. كريم زكى حسام الدين: الزمان الدلالى (دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه فى الثقافة العربية) ـ الأنجلو المصرية ـ ط١ ـ ١٩٩١.

(٤٨) د. لطيفة الزيات: من صور المرأة فى القصص والروايات ـ دار الثقافة الجديدة د. ت.

(٤٩) د. محمد أبو المجد: ببليوجرافيا الرسائل العلمية فى الجامعات المصرية منذ إنشائها وحتى نهاية القرن العشرين ـ قسم البلاغة والنقد ـ مكتبة الآداب ـ ط١ ـ ٢٠٠٢.

(٥٠) د. محمد العبد: العبارة والإشارة (دراسة فى نظرية الاتصال) ـ دار الفكر العربى ـ ط١ ـ ١٩٩٥.

(٥١) د. محمد بدوى: بلاغة الكذب (نصوص على نصوص) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (٨٩) ـ ط١ ـ ١٩٩٩.

(٥٢) محمد جبريل: مصر المكان (دراسة فى الروية والقصة) ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط٢ ـ ٢٠٠.

(٥٣) محمد سويرتى: النقد البنيوى والنص الروائى (نماذج تحليلية من النقد العربى) ـ المنهج البنيوى ـ البنية ـ الشخصية ـ الزمن ـ الفضاء ـ السرد ـ (جزأن) ـ أفريقيا الشرق ـ المغرب ـ ط١ ـ ١٩٩١.

(٥٤) د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١١٤) ـ ط١ ـ ٢٠٠١.

(٥٥) د. محمد فكرى الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨.



(٥٦) د. مصطفى الضبع: استراتيجية المكان ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (٧٩) ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(٥٧) د. مصطفى الضبع: رواية الفلاح/ فلاح الرواية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(٥٨) د. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن فى الرواية المعاصرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(٥٩) د. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة (الرواية النوبية نموذجا) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١٠٠) ـ ط١ ـ ٢٠٠.

(٦٠) د. ناصر عبد الرازق الموافى: القصة العربية، عصر الإبداع (دراسات للسرد القصصى فى القرن الرابع الهجرى) ـ دار الوفاء ـ ط٢ ـ ١٩٩٦.

(٦١) هيثم الحاج على: التجريب فى القصة القصيرة (دراسة فى قصة يوسف الشارونى) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١٠٥) ـ يوليو ٢٠٠.

(٦٢) ياسين النصير: الاستهلال (فن البدايات فى النص الأدبى) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية ـ العدد (٧٥) ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(٦٣) د. يمنى العيد: فى معرفة النص ـ دار الأفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط٣ ـ ١٩٨٥.

(٦٤) د. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائى (فى ضوء المنهج البنيوى) ـ دار الفارابى ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٩.

(٦٥) يوسف الشارونى: الروائيون الثلاثة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٨.

(٦٦) مجموعة كتاب: تحت شمس الكتابة ـ شهادات ودراسات فى سليمان فياض ـ دار المريخ ـ ط١ ـ ١٩٩٩.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

(١) أ. أ مندلاو: الزمن والرواية ـ (ترجمة) إحسان عباس ـ دار صادر بيروت ـ د. ت

(٢) إ. م فورستر: أركان القصة ـ (ترجمة) كمال عياد جاد ـ مكتبة الأسرة ـ ط١ ـ ٢٠٠١.

(٣) إنريكى أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية والتقنية) ـ (ترجمة) على إبراهيم على منوفى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط١ـ ٢٠٠٠.

(٤) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة ـ (ترجمة) د. مصطفى إبراهيم مصطفى ـ دار المعارف ـ د. ت.

(٥) د. بارى باركر: السفر فى الزمان الكونى ـ (ترجمة) د. مصطفى محمود سليمان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٩.

(٦) برنار فاليط: النص الروائى (تقنيات ومناهج) ـ (ترجمة) رشيد بنحدو ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط١ ـ د. ت.

(٧) بوريس أوسبنسكى: شعرية التأليف (بنية النص الفنى وأنماط الشكل التأليفى) ــ (ترجمة) سعيد الغانمى وناصر حلاوى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط١ ـ ١٩٩٩.

(٨) تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبى ـ (ترجمة) الحسين سحبان وفؤاد صفا ـ من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى ـ منشورات اتحاد المغرب ـ سلسلة ملفات ـ ط١ ـ ١٩٩٢

(٩) تزفيتان تودروف: الشعرية ـ (ترجمة) شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة ـ دار توبقال ـ المغرب ـ ط٢ ـ ١٩٩.

(١٠) جان إيف تادييه: الرواية فى القرن العشرين ـ (ترجمة) د. محمد خير البقاعى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ دراسات أدبية ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(١١) جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث فى المنهج) ـ (ترجمة) محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط٢ ـ ٢٠٠.

(١٢) ديفيد لودج: الفن الروائى ـ (ترجمة) ماهر البطوطى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ العدد (٢٨٨) ـ ط١ـ ٢٠٠٢.

(١٣) روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة ـ (ترجمة) د. محمود الربيعى ـ دار غريب ـ ط٢٠٠.

(١٤) روجر. ب. هينكل: قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير) ــ (ترجمة وتقديم وتعليق) د. صلاح رزق ـ دار الآداب ـ ط١ ـ ١٩٩٥.



(١٥) رولان بارت: النقد البنيوى للحكاية ـ (ترجمة) أنطوان أبو زيد ـ عويدات ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٨٨.

(١٦) رولان بورنوف وريال اوئيليه: عالم الرواية ـ (ترجمة) نهاد التكرلى ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط١ ـ ١٩٩١.

(١٧) زافيلسكى ف س: الزمن وقياسه (من جزء من البليون جزء من الثانية وحتى مليارات السنين) ـ ترجمة: إبراهيم محمود شوشة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٨٨

(١٨) غاستون باشلار: جماليات المكان ـ (ترجمة) غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٨٤.

(١٩) غاستون باشلار: جدلية الزمن ـ (ترجمة) خليل احمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط٣ ـ ١٩٩٢.

(٢٠) فرانك أوكونور: الصوت المنفرد (مقالات فى القصة القصيرة) ـ (ترجمة) د. محمود الربيعى ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر ـ دار الكتاب العربى ـ ط ١٩٦٩.

(٢١) ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة ـ (ترجمة) فريد انطونيوس ـ منشورات عويدات ـ بيروت ـ ط٣ ـ ١٩٨٦.

(٢٢) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة ـ (ترجمة) حياة جاسم محمد ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط١ ـ ١٩٩٨.

(٢٣) والترج. أونج: الشفاهية والكتابية ـ (ترجمة) د. حسن البنا عز الدين ـ عالم المعرفة ـ العدد (١٨٢) ـ فبراير ١٩٩٤.

(٢٤) مجموعة كتّاب: فكرة الزمان عبر التاريخ ـ عالم المعرفة ـ العدد (١٥٩) ترجمة ـ فؤاد كامل ـ ط١ ـ ١٩٩٢.

(٢٥) مجموعة كتّاب: الفضاء الروائى ـ (ترجمة) عبد الرحيم حزل ـ أفريقيا الشرق ـ بيروت ـ ط١ ـ ٢٠٠٢.



(٢٦) مجموعة كتاب: نظرية المنهج الشكلى (نصوص الشكلانيين الروس) ـ (ترجمة) إبراهيم الخطيب ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ ط١ ـ ١٩٨٢ ـ ص ١٩٢.

رابعًا: الدوريات

(١) إبراهيم فتحى: المكان فى الرواية المصرية ـ مجلة الهلال ـ عدد نوفمبر ـ ١٩٩٩.

(٢) اعتدال عثمان: تشكيل فضاء النص فى ترابها زعفران ـ فصول ـ المجلد السادس ـ العدد الثالث ـ ١٩٨٦.

(٣) سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان ـ فصول ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٢.

(٤) د. سيزا قاسم: جماليات المكان ـ المكان ودلالاته ـ مع تقديم وترجمة لـ (مشكلة المكان الفنى) بقلم/ يورى لوتمان ـ مجلة ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ـ ربيع ١٩٨٦.

(٥) د. شاكر عبد الحميد: القتلة بين استلاب الوعى وانهيار الجسد ـ مجلة إبداع ـ العدد الحادى عشر ـ السنة الرابعة ـ نوفمبر ـ ١٩٨٦.

(٦) د. صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة ـ فصول ـ المجلد الثانى ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٢

(٧) صبرى حافظ: الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية ـ فصول ـ المجلد الرابع ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٤.

(٨) د. عبد الرحمن عبد الرءوف الخانجى: رؤية الموت ودلالتها فى عالم الطيب صالح الروائى من خلال روايتى موسم الهجرة للشمال وبندر شاه ـ حوليات كلية الآداب ـ مجلس النشر العلمى ـ جامعة الكويت ـ الحولية الخامسة عشر ـ ١٩٩٥.

(٩) عبد العالى بو طيب: إشكالية الزمن فى النص السردى ـ فصول ـ العدد الثانى ـ صيف١٩٩٣

(١٠) مارى لويز برات: القصة القصيرة (الطول والقصر) ـ (ترجمة) محمود عيّاد ـ فصول ـ المجلد الثانى ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٢.

(١١) أعمال ندوة قضية المكان فى الأدب والفن ـ مجلة الثقافة الجديدة ـ العدد (١١) ـ يوليو ١٩٨٦.



المؤلف فى سطور

نبيل حمدى عبد المقصود الشاهد

المؤهلات العلمية

- ليسانس دار العلوم - جامعة القاهرة - ١٩٩٦.
- حاصل على الدبلوم العالى فى الدراسات الإسلامية.
- حاصل على درجة الماجستير فى البلاغة والنقد بتقدير ممتاز.
- حاصل على درجة الدكتوراه فى البلاغة والنقد بمرتبة الشرف الأولى.
- حاصل على التويفل فى اللغة الإنجليزية.
- حاصل على شهادة اجتياز دورة الحاسب الآلى.
- حاصل على شهادة تدريب المدربين (***TOT***).
- حاصل على شهادة استراتيجيات التعلم النشط وإدارة الصف.
- حاصل على شهادة نظم الجودة فى المؤسسات التعليمية.

المطبوعات

١- العجائبى فى السرد العربى القديم (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة)- دار الوراق - ط١ - ٢٠١٢.

٢- تقديم ودراسة لرواية (الملك كورش) لزينب فواز - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠١٢.

٣- المشاركة فى العديد من المؤتمرات والندوات الأدبية.



الوظائف

*** أستاذ البلاغة والنقد والأدب المقارن فى الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا.

*** عضو الجمعية المصرية للدراسات السردية.

*** عضو الاتحاد الدولى للغة العربية.